אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

08 גיליון
סתיו 2018

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

מערכת מייעצת **אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט**

חברי המערכת **חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: אהרן, יואל ויעקב שבתאי (באדיבות ארכיון יעקב שבתאי, מרכז קיפ לחקר התרבות והספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2018 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס בדפוס אליניר

הוֹלָדַת האומה ממרחק התשוקה
קריאה חדשה בשיר "בשדה" של ביאליק

חמוטל צמיר

א. פתיחה: ביאליק כ"סובייקט־בתהליך"

החידוש הגדול והחשוב ביותר שחידש ביאליק ביצירתו הוא, כידוע, "המצאת" הסובייקט היהודי החדש, או, ליתר דיוק, כינון היהודי כסובייקט במובן המודרני והרומנטי. שיריו של ביאליק הם דרמות עמוקות וסבוכות של הנפש והתודעה – נפש מתענגת ומתייסרת שהיא גם זירת ההתרחשות העיקרית, גם הפריזמה שדרכה נחווה העולם ומתפרש, וגם, בה־בעת, מקור היצירה.

גדולתה וכוחה האדירים של יצירתו של ביאליק, הנחשפים ומתפענחים בַּשפע הרב והמגֻוון של המחקרים על־אודותיה, מובילים ומתנקזים כולם לַחידוש הגדול הזה. שירתו התפרשה, כמובן בתקופתו אבל בהחלט לא רק בה, כמבטאת את רחשי־לִבם וחוויותיהם של בני־דורו וכקשורה לבלי־הפרד בתהליכים לאומיים ובחיי האומה, וזאת לא רק כשעסקה בתהליכים ובחוויות אלה במפורש אלא גם, ואולי בעיקר, כשעסקה בחוויות אישיות הנוגעות לעמקי הנפש והביוגרפיה הפרטית. כלומר, דווקא הסובייקטיביות האישית, הפרטיקולרית, העשירה והסבוכה – המתבטאת, למשל, בפואטיקה של "הַרְאָיָה" קונקרטית,[1] בהתמקדות בדמעה אחת, סמלית ורבת־משמעות

* תודתי לפרופ' מיכאל גלוזמן ולד"ר דנה אולמרט על הערותיהם המעולות, המועילות והמאירות־עיניים. תודה מקרב־לב גם למערכת אות, על שאיפשרה לי לדבוק בכתיב שונה מעט מן הכתיב המקובל בכתב־העת.

1. מה ששמעון הלקין כינה "הקטנת השקף", וראו ספרו מוסכמות ומשברים בספרותנו: י"ב שיחות על הספרות העברית החדשה, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ם, עמ' 72–77, ויוסף האפרתי תיאר בהרחבה בפרקי הסיום של ספרו המראות והלשון: לדרכי התיאור בספרות ההשכלה

(בניגוד חד לשפע הדמעות הגודשות את שירת חיבת־ציון),[2] בָּעיסוק האינטנסיבי והמפורט בילדות,[3] ועוד – דווקא היא עוררה הזדהות עמוקה בקרב קוראיו[4] ונתפסה כמסמלת וכמכילה בתמצית מזוקקת, עמוקה ומורכבת את חייהם ואת חיי העם היהודי כולו (לפחות החלק האירופי שלו) ברגע ההיסטורי ההוא, על המשברים והתהליכים הדרמטיים שהוא והם (הן המבקרים והן העם) עוברים.[5]

דוגמה אחת מני רבות לתפיסה הזאת נמצאת בדבריו של יעקב פיכמן:

> זהו מה שהגביה את קומתו מעל כל בני גילו: שחשף נגעי־עם כנגעי נפשו, שראה את עצמו כתובע בה־במדה שראה את עצמו כנתבע, שהציג את היחיד כשליח־ציבור וראה את שניהם ערבים זה לזה. [...] אנו רואים כאן חזיון מיוחד במינו, – שחיי המשורר הלאומי, כפרט, נבלעים בחיי הכלל, מזדהים עמם עד להתמיה [...][6]

והתחייה, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל־אביב 1976, עמ' 144–174.

2. אכן, כבר מראשית שירתו אפשר לראות שביאליק מבחין בין הדמעות ה"שגורות" לבין דמעות מסוג אחר, שולל את הראשונות ומעדיף את האחרונות (והוא גם כתב על כך במפורש, למשל במכתבו לי"ח רבניצקי מיום י"ג בתשרי תרנ"ה, המצוטט אצל חיים אורלן, שירת חיים נחמן ביאליק: אנתולוגיה, לשכת החינוך היהודי והמכון למדעי היהדות בקליבלנד, ארצות־הברית, על־ידי הוצאת דביר, תל־אביב תשל"א, עמ' 29). על הפואטיקה ה"דמעונית" והסנטימנטלית של שירת חיבת־ציון ועל היפרדותו של ביאליק ממנה ראו מנחם פרי, המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל־אביב 1977, עמ' 69–74; דן מירון, הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1891–1901, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב 1986, עמ' 18–25; יוחאי אופנהיימר, "דמעתו של ביאליק", סדן, 4, תש"ס, עמ' 113–130; אבנר הולצמן, "עלייתו ושקיעתו של המשורר הלאומי", עיונים בתקומת ישראל, 21, 2011, עמ' 9–10.

3. הן בתיאורים ריאליסטיים, אוטוביוגרפיים־למראית־עין, של העוני והמצוקה (וראו הדיון בשאלה אם ועד כמה הפואמה "שירתי", למשל, היא אוטוביוגרפית; לענייננו כאן חשוב לציין שהשיר יוצר מראית־עין של אמת היסטורית), והן, במקביל, בתיאורים של דמיונות וחוויות מיסטיות רוויות אור ועונג (בשירים "צפרירים", "זֹהר", "גמדי לילה" ועוד).

4. בראש ובראשונה בני־דורו, כאמור, אבל בהחלט לא רק הם, וראו, למשל, גרשון שקד, "למה ביאליק איתנו כאן ועכשיו?", בתוך הנ"ל (עורך), ביאליק – יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, מוסד ביאליק, ירושלים 1992, עמ' 24–33.

5. על ביאליק כמשורר לאומי ראו יהודית בר־אל, "המשורר הלאומי: עלייתו של מושג בביקורת הספרות העברית (1885–1905)", בתוך חנן חבר ומתי הוס (עורכים), בְּרַכּוֹת של קטיפה: מסות ומחקרים על הספרות העברית, מוסד ביאליק, ירושלים תשס"ט, עמ' 158–174; הולצמן, "עלייתו ושקיעתו של המשורר הלאומי", לעיל הערה 2.

6. יעקב פיכמן, חיים נחמן ביאליק, מוסד ביאליק, ירושלים תשי"ג, עמ' ו–ז.

ובדומה לכך כתב גם ברוך קורצווייל: "אצל משוררים כביאליק או אורי־צבי גרינברג מתגלה לנו עולמנו היהודי אפילו כשדבריהם הם כביכול וידוי אישי בלבד. [...] בגילויי הגאון מתבטל התהום שבין הסובייקט לבין האובייקט. די לו לפעמים לביאליק לומר 'אני' והוא מדבר בשמנו".[7]

תפיסה זו קולעת להיגיון העמוק, הפרדוקסלי במהותו, של הלאומיות המודרנית באשר היא: דווקא האישי והפרטיקולרי ביותר מעורר את ההזדהות הגדולה ביותר, ולכן זוכה למעמד הקאנוני והייצוגי ביותר. שכן הלאומיות המודרנית מונעת, חיה ופועלת מכוחה של תשוקה משותפת: "האומה היא תשוקה לאומה", כמאמר ארנסט רנאן, וקיומה הוא "כמשאל־עם יומיומי, שבו החברים/האזרחים חייבים לאשר את שייכותם הרצונית אליה".[8] הפרדוקס טמון ביחסים המעגליים של הבניה הדדית בין הסובייקט לאומה: חברי האומה חייבים להיות סובייקטים אוטונומיים הבוחרים מרצונם להשתייך לאומה ולהשתתף בבנייתה ובחייה (וזאת להבדיל, למשל, משייכות כפויה, מוּלֶדת מתוקף מיקום גיאוגרפי או הוֹרָשָׁה ביולוגית, כמו השייכות ליהדות, למקום־יישוב או ל"גזע") – בה־בעת שהאומה היא שמַבנה אותם ככאלה. התשוקה־לאומה והלאומיות־כתשוקה מתגלמות ומיוצרות בתהליכי דמיון והזדהות המתרחשים בתוך הגוף והנפש של היחיד/ה, כך שה"אישי" וה"לאומי" מַבנים זה את זה אהדדֵי ומקיימים ביניהם זיקות עמוקות ומורכבות, הכרחיות ועקרוניות, של הזדהות והבניה הדדית – וגם, כמובן, של מתחים והתנגדויות. כמושגים או כקטיגוריות הם, בהגדרה, בלתי־נפרדים זה מזה ובוודאי שאינם מנוגדים זה לזה.[9]

היגיון זה נשען גם, כמובן, על התפיסה הרומנטית, המעמידה במרכזה הן את היחיד ואת רגשותיו, את היחיד כיחיד־ומיוחד, והן יחסים של הסמלה בינו לבין הטבע והעולם. ואכן, גם במקרה של ביאליק, ההזדהות האישית והלאומית איתו נסמכת בין

7. ברוך קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, שוקן, ירושלים ותל־אביב תשל"ב, עמ' 24.

8. Ernst Renan, "Qu'est ce qu'une Nation?"; המאמר תורגם לעברית בכותרת "מהו הלאום?", וראו ארנסט רנאן, על לאומיות וזהות יהודית, מצרפתית: חיים ריינגוורץ, רסלינג, תל־אביב 2009, עמ' 67–68.

9. תפיסה זו היא התשתית, הידועה והמוכרת מאד, של השיח הענף של ביקורת־הלאומיות שהתפתח בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים – בעקבות רנאן, בעיקר – בידי חוקרים כטום נאירן, אֶריק הובסבאום, ארנסט גלנר, בנדיקט אנדרסון ואחרים. אנדרסון, במיוחד, עמד בהרחבה על משמעותה של התשוקה הזאת, על אופיה, על רכיביה ועל האופנים שבהם היא מַבנה או "ממציאה" את האומה הלכה למעשה, וראו Tom Nairn, "The Modern Janus", *New Left Review*, I:94, November-December 1975, pp. 3–29; בנדיקט אנדרסון, קהיליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, מאנגלית: דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב 1989 (1980); יוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים), להמציא אומה: אנתולוגיה, פתח דבר: אֶריק הובסבאום, מאנגלית: דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2006.

השאר על התפיסה שכמעט כל דבר ביצירתו הוא סמל: האביב והאור מסמלים את ההשכלה והלאומיות, האֵם היא סמל האומה,[10] והזלזל בשיר "צנח לו זלזל" מסמל את הדובר (על־פי פיכמן) ו/או את היישוב הציוני בארץ־ישראל (על־פי מרדכי בן־הלל הכהן) ו/או את הסופר העברי הציוני התלוש מעמו (על־פי ברנר)[11] – וגם, ואולי בעיקר, את כל בני־דורו כיחידים ואת האומה בכללותה, כפי שראינו לעיל.

במאמר זה אציע קריאה חדשה בשיר "בשדה", על סמך התפיסה הזאת – שהיא, כאמור, תשתית מוכרת ומובנת מאליה, אבל תוך פיתוח והרחבה שלה – ומתוך גישה ביקורתית להיגיון הלאומי עצמו. הביקורת המוקדמת על ביאליק נשענה בראש ובראשונה על הזדהות עמוקה, אישית ואידיאולוגית של המבקרים בני־הדור לא רק עם ביאליק אלא גם, ובעיקר, עם הציונות, והזדהות זו גרמה לכך שהמבקרים **זיהו** וגם **ביטאו** נכונה את מנגנון הייצוג הפרדוקסלי שראינו לעיל, האישי והלאומי גם יחד, אבל בדיוק משום כך הם גם קיבלו אותו כמובן מאליו – אכן, כתפיסה הגמונית – ולכן טשטשו ועמעמו את המורכבויות העמוקות, הנפשיות והאידיאולוגיות גם יחד, המרכיבות אותו, ובעיקר את העובדה שמדובר בתהליך סבוך, פוליטי־ביסודו, של בנייה והבניה, שאיננו מובן מאליו: בניית היחיד כסובייקט לאומי, בד בבד עם בניית האומה עצמה.

הגישה שתנחה אותי בקריאה נשענת אפוא על סירוב לקבל את ההיגיון הלאומי כמובן מאליו ועל ניתוח ביקורתי והזרה שלו: אבקש לבחון מקרוב ולהנכיח את האופנים שבהם השיר פורשׂ את המנגנונים והדינמיקות המרכיבים אותו, כולל מנגנוני הייצוג (שהם, כפי שנראה, מגֻוונים ומשתנים במהלך השיר). כך יש, לדעתי, להבין את שירת ביאליק בהקשר ההיסטורי־פוליטי־אידיאי הייחודי שבו היא נכתבה, ברגע הדרמטי שבו האידיאולוגיה הציונית מתנסחת ומתגבשת כתנועה פוליטית, נתפסת כפתרון גואל וקונקרטי לבעיית היהודים והיהדות והופכת לכוח סוחף ודומיננטי בחייהם של יהודי מזרח־אירופה – לפחות ובעיקר הם. ברגע ההיסטורי המכונן הזה, האידיאולוגיה הציונית **מופנמת** בתודעתם, בגופם ובנפשם, בה־בעת שהיא גם **מיוצרת** בגופם ובנפשם. מדובר בתשוקה לשינוי מוחלט (שאכן נתפס כמהפכה) של היחיד ושל האומה, בד בבד, ורכיביה הרבים, השלובים זה בזה, ידועים ומוכרים: התשוקה להפוך את היהדות למודרנית ואת היהודים לסובייקטים מודרניים, להפוך את היהודים מ"יהודים ישנים" ל"יהודים חדשים" – שפירושו מגלותיים לריבוניים, מחלשים וחולים לחזקים ובריאים, מטפילים ליצרנים, מתלושים למושרשים־באדמתם, וכמובן, מנשיים לגבריים, מפרימיטיביים למערביים ומודרניים, מ"דתיים" (מהיהדות־כדת) ל"חילוניים" (היהדות כלאומיות/

10. אהרן בן־אור (אורינובסקי), בתוך אורלן, שירת חיים נחמן ביאליק, לעיל הערה 2, עמ' 183.
11. בתוך אורלן, שם, עמ' 155–156.

תרבות).[12] זוהי גם התשוקה להיכנס להיסטוריה – שהיא למעשה, כפי שהראה אמנון רז־קרקוצקין, הסיפור הנוצרי־ביסודו של "ההיסטוריה הקדושה" החותרת לגאולה, כשבעידן המודרני, עצם המודרניות, הקידמה, החילוניות והרציונליות נתפסות כגאולה, ולכן הלאומיות היא בעצם תיאולוגיה פוליטית.[13] זוהי התשוקה להחיות את הזהות היהודית היותר־אמיתית־כביכול, היותר־פנימית־כביכול, שהיא הזהות הטרום־גלותית (ובכללה השפה העברית), על־ידי התנערות מהזהות הגלותית או "הַשָּׁלתה" – ולשֵם כל אלה, גם להשתייך לטריטוריה מסוימת כילידים, להיוולד ממנה. תשוקה זו אינה אלא ניסוח מהופך לתשוקה **לרכוש** טריטוריה ולהיות הבעלים שלה – התשוקה להיות "נורמליים", "עַם ככל העמים". היעד הסופי של התשוקות האלה – או אולי דווקא הראשוני – הוא התשוקה להקים מדינת־לאום, שהיא הצורה האוניברסלית המסמלת את התגשמות כל התשוקות האלה ובה־בעת נתפסת כתנאי להגשמתן. אבל גם תשוקה זו אינה אלא **אמצעי** למימושה של תשוקה אחרת, יסודית יותר: **ללדת מחדש** את הזהות הקולקטיבית היהודית ואת הקולקטיב היהודי עצמו – ואף תשוקה זו, כמדומה, אינה אלא אמצעי למימושה של תשוקה אחרת: התשוקה **לשמר** את הקולקטיב היהודי (הטרום־מודרני) בדרך החתחתים של המודרניות.

אכן, מושג התחייה עצמו, על שלושת הזמנים הדחוסים בו, כולל בתוכו בדיוק את הדואליות הסבוכה הזאת של שימור־תוך־שינוי ושינוי־תוך־שימור: **לידה מחדש**, מתוך מצב של כעין־מוות, בדמות חדשה שאינה אלא הגילום המודרני של הזהות הקדומה וה"מקורית"; מהותו המקורית והפנימית ביותר של העם שעדיין חבויה בו וזקוקה להתעוררות ולמימוש מודרני בתוך ההיסטוריה, במסגרת האוניברסלית של מדינת־לאום.

למערך זה של תשוקות יש היבט מגדרי מובהק ועקרוני. כפי שהראו כבר רבים, הציונות, כַּתשוקה לפתור את "בעיית היהודים", כרוכה לבלי־הפרד, מראשיתה,

12. המשאלה המונחת ביסודה של הציונות, כתב דניאל בויארין, "היא להשתנות לחלוטין אך להישאר יהודים, כך שהיהודיות תהיה בלתי־נראית". שאיפה זו מתבטאת, לדבריו, בתפיסת הלאומיות החילונית עצמה, וגם, למשל, בפנטזיות של הרצל להתנצר כדי לשמר את היהדות, ולשמר את היהדות כדי להיות ל"גרמנים" גאים ומכובדים; וראו דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת, 11, סתיו 1997, עמ' 127–128.

13. ראו, למשל, אמנון רז־קרקוצקין, "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה, או: מהי ה'היסטוריה' שאליה מתבצעת השיבה בביטוי 'השיבה אל ההיסטוריה'?", בתוך ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, יד יצחק בן־צבי, ירושלים 1999, עמ' 249–276; כריסטוף שמידט (עורך), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל־אביב 2009.

בתשוקתם של **הגברים** היהודים לשקם את גבריותם[14] – וזאת, בין השאר, באמצעות החילון.[15] הברית ההדוקה בין הציונות לגבריות נוכחת בכל "גלגלי השיניים" הרבים המרכיבים את מכונת התשוקה הציונית, ובראש ובראשונה בתשוקה היסודית **ללדת** את האומה ואת המדינה, שפירושה, בעצם, להוליד מחדש את הקולקטיב היהודי ואת הזהות היהודית. זוהי אפוא תשוקה גברית־ביסודה "ללדת" באופן מטאפורי, לייצר משהו חדש ונשגב.[16]

וכך, אם ביאליק כונן בשירתו את היהודי כסובייקט במובן המודרני והרומנטי, מן הראוי לברר לעומק את מלוא המשמעויות של תהליך הכינון הזה כתהליך פוליטי פסיכו־היסטורי שהוא בה־בעת אישי ולאומי, גופני ונפשי – ואת האופנים שבהם שירתו מגלמת ומייצרת את התהליך הזה. טענָתי הבסיסית היא שביאליק, יותר מכל משורר אחר (בתקופתו ובכלל), **בונה והופך** את עצמו לסובייקט, **מתוך** היותו יהודי גלותי השייך לעולמן של ההלכה והמסורת, **מתוך** היותו טרום־מודרני (כביכול), גבר "נשי", ילד יתום. הזהות שלו היא "תהליכית"־במהותה; הוא טוֹוֶה קש לזהב (וליתר דיוק: הוא טוֹוֶה את מה־שנתפס־כקש לְמה־שנתפס־כזהב). התהליכים האלה מתרחשים לא רק בנפשו אלא גם, ואולי בעיקר ובראש ובראשונה, בגופו. במאמר קודם הראיתי כי רבים משיריו עוסקים בתהליכי ייצור של "חומרים" שונים בגופו – כוח, שיר, דמעה, ניצוץ – והתהליכים האלה מובילים שוב ושוב לדילמה אם ומתי להוציא את ה"חומרים", באיזה אפיק ולאיזו מטרה. למעשה, הדובר הביאליקאי **רוצה להתאפק** – עד לרגע שבו יוכלו ה"חומרים" האלה לחולל שינוי בעולם ולהשפיע על המציאות, כלומר "להפרות" אותה ואת העם. ההתאפקות נחוצה גם כדי להבטיח את השינוי וגם כדי לשמר את התשוקה (שהיא גם, בעצם, התשוקה הלאומית, או הלאומיות־כתשוקה).[17]

14. וזאת גם בתגובה לכוחן העולה של הנשים בחברה היהודית במזרח־אירופה וגם ביחס לעמי אירופה, מתוך תפיסה של הקיום הגלותי כ"נשי", כחלש וכמשפיל. בין הביטויים המפורסמים והמשפיעים ביותר של התפיסה הזאת אפשר למנות את אוטואמנציפציה של ליאון פינסקר ואת חזון "יהדות השרירים" של מכס נורדאו, וראו Sander L. Gilman, *Jewish Self-Hatred: Antisemitism and the Hidden Language of the Jews*, John Hopkins University Press, Baltimore 1986; דיוויד ביאל, ארוס והציונות, עם עובד, תל־אביב 1994, עמ' 196–219; בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", לעיל הערה 12; מיכאל גלוזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2007; ועוד.
15. כפי שממחיש המשפט שהובא מדבריו של בויארין, וראו לעיל, הערה 12.
16. וראו David Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Duke University Press, Durham 1993, pp. 59–87
17. חמוטל צמיר, "חוה, לילית והגבר המתאפק: הכלכלה הליבידנלית בשירת ביאליק ובני־דורו", מחקרי ירושלים בספרות עברית, כג, 2008, עמ' 133–182.

במלים אחרות, ביאליק מגלם את האידיאולוגיה הציונית, או, ליתר דיוק, את האומה – והוא גם שואף להוליד אותה במו גופו ונפשו, מתוך ייסוריו, דמעותיו ושיריו. שירתו עוסקת בעצם **התהליכיות** הזאת, **ההתהוות**, וגם חושפת אותה. הקריאה שאציע כאן לשיר "בשדה" ממשיכה את המאמר הקודם ומגלה בתהליכים האלה פנים חדשות.

במאמר מוסגר אוסיף שהגישה שאני מציעה כאן ממשיכה, כאמור, את הגישה הפרשנית המוקדמת לשירתו של ביאליק (שעניינה הייצוגיות האישית והלאומית), אבל היא שונה למדי – ובמידת־מה אפילו הפוכה – מהגישה הפרשנית הרווחת והשלטת בחקר־ביאליק בעשורים האחרונים. תקצר כאן היריעה מלהעמיק ולפרט בעניין זה, רק נאמר בקצרה שהחל משנות השִׁשים מבקשים רוב החוקרים, בדרכים שונות ומגוונות, להפריד בין דמותו של ביאליק לבין התואר והתפקיד של המשורר הלאומי, לנער מעל שירתו את גודש המשמעויות הסמליות והלאומיות שהולבשו עליה, ולבחון אותה בראש ובראשונה כיצירה אמנותית **אישית ביסודה**, וזאת תוך התמקדות במורכבות האסתטית שלה ושל נפש הדובר שהיא מבטאת, ובעיקר בהיבטיה המנוגדים ללאומיות או נפרדים ממנה.[18] למרות הגיוון המחקרי, ולמרות ההבדלים החשובים בטענות ובדגשים, שלושת ההיבטים האלה משותפים לרבים מהמחקרים שנכתבו על ביאליק מאז אמצע המאה העשרים, ואפשר להכליל ולומר שהאני של ביאליק נתפס ומתפרש בהם כ"אישי" באופן שהוא לעתים ביוגרפי אבל בעיקרו הוא מופשט ואוניברסלי.[19] קיומו של אני זה הוא בראש

18. עדי צמח, למשל, מתמקד בשירים שהוא מגדיר כ"אנטי־ביאליקאיים", שבהם יוצא הדובר כנגד עצמו וכנגד התביעות שתבעה ממנו סביבתו ה"צרה ו[ה]מצמצמת", ה"מחנקת ומקפיאה", שהפכה אותו ל"מעין שופר" לאומי ודרשה או ציפתה ממנו לדבר בשם העם, ועל־ידי כך "לדלדל את 'הווייתו האותנטית'"; וראו ספרו הלביא המסתתר, קרית ספר, ירושלים 1966, עמ' 8, 31–32. מנחם פרי מתמקד בקבוצת שירים שהוא מכנה "שירֵי אני־אתם", שבהם הנמענים – קהל הקוראים ו/או הקהילה הלאומית – מתגלים כמעין אויבים של הדובר, וראו המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, לעיל הערה 2; דן מירון מתמקד בתהליך של הפרָדה שביאליק ביקש ליצור, לטענתו, בין ה"אני האישי" ל"אני הלאומי" שלו, ואשר הסתיים בהצלחה ב־1900: ביאליק, לדברי מירון, הגיע למצב שבו ידע "ידיעה ברורה וחד־משמעית מה הם גבולות הזהות של ה'אני' שלו והיכן הם עוברים"; מעתה, האני שלו הוא "אובייקט מוצק" ש"יעמוד עמידה מופרשת ומוגדרת מול ה'אתם' מזה ומול אלהים השולח אותו אליהם מזה, כרשות שאינה שייכת לא לאלה ולא לזה אלא לעצמה בלבד"; וראו הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 393–396. לפי הולצמן, ביאליק העביר את "מקור הסמכות של השירה מעולם הקדושה האלוהית או מן הספֵרה הלאומית הקיבוצית אל מעמקי הביוגרפיה האישית", וראו ספרו חיים נחמן ביאליק (סידרת גדולי הרוח בעם היהודי), מרכז זלמן שזר, ירושלים 2009, עמ' 103.

19. "בעל מחשבות", כפי שכותבת זיוה שמיר בספרה השירה מאין תימצא: ארס־פואטיקה ביצירת ביאליק, ספרא בשיתוף הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1987, עמ' 7–45, או "בעל רגש", כפי שכתב אריאל הירשפלד בספרו כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, עם עובד, תל־אביב 2011.

ובראשונה נפשי־רגשי (ולא גופני),[20] והוא כמעט תמיד "כבר־מראש" סובייקט סולידי, יציב וריבוני, ולא "תהליכִי" ומתהווה. וכך, אף כי הגישות המחקריות האלה הניבו שפע של פרשנויות מורכבות ומרתקות והאירו מורכבויות נפשיות ופואטיות שהוחמצו בדרך־כלל בגישות המוקדמות יותר,[21] גם הן מחמיצות היבטים רבי־משמעות בשירתו של ביאליק: בהדגישן את האני כנבדל מהלאומי וכמנוגד לו, ובהסתמכן על תפיסה של אני נפשי־מופשט, סולידי ואוטונומי, הן מותירות את ההיגיון של הלאומיות בכללותו, ואת הזיקה העמוקה של ביאליק אליו, כמין "כתם עיוור" או, ליתר דיוק, "חור שחור".[22]

20. אכן, רוב המחקר על־אודות שירתו של ביאליק מפרש כל מה שגופני בה כסמל או כמטאפורה לאידיאות או למהויות מופשטות, וכך מכחיש את הקונקרטיות של הגוף עצמו או מזכיר אותה בחטף, כ"תחנת־מעבר" בדרך אל הסמל ואל המשמעות המופשטת; וראו, למשל, פישל לחובר, "על הסמל בשירת ביאליק" (תרצ"ו), בתוך שקד (עורך), ביאליק – יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, לעיל הערה 4, עמ' 34–61; דב סדן, "אל השיתין: על ח"נ ביאליק", בין דין לחשבון, דביר, תל־אביב תשכ"ד (1937), עמ' 3–13; צמח, הלביא המסתתר, לעיל הערה 18, ועוד. מירון מזכיר את ההיבט הגופני פה ושם (למשל בדיונו על השירים "שירתי" ו"לא תמח", וראו הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 381–382, 390–394), אבל תפיסת האני שלו בכללותה היא מופשטת לחלוטין; לכל אורך הספר הוא מדבר על תהליך של "גילוי" ו"מציאה": ביאליק "מגלה" או "מוצא" בתוך עצמו אני'ים שונים. דוגמה נוספת להכחשת הגוף, וליתר דיוק, להתנגדות מפורשת לכל מה שגופני, ניתן למצוא אצל הירשפלד: בדבריו על מאמריהם של בויארין וגלוזמן על הזיקות העמוקות בין הציונות לבין "הגוף היהודי" (ביזוי הגוף היהודי־מסורתי והשאיפה לשקמו על־פי מודלים נוצריים ו/או הלניסטיים) כתב הירשפלד שביאליק "אינו עוסק בגוף כסמל פיזיוגנומי", ו"מה שמצטייר מתוך השירה נוגע כולו בחיי הנפש – והם אחרים מאד ממושגי ה'תחייה' החיצוניים [...] של האידיאולוגיה הציונית", שכן שירתו אמנם "שייכת ל'מהפכה הארוטית' של ה'תחייה' הציונית, אך [היא] מתרחשת בה במישור אחר שאינו הגוף דווקא"; וראו כינור ערוך, לעיל הערה 19, עמ' 16–17. יוצא דופן מאמרו של גלוזמן, "חוסר כוח – המחלה המבישה ביותר: ביאליק והפוגרום בקישינב", בתוך מיכאל גלוזמן, דן מירון וחנן חבר, בעיר ההרגה – ביקור מאוחר: במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק, רסלינג, תל־אביב 2005, עמ' 13–35.

21. נוסף על המחקרים שנזכרו בהערה הקודמת ראו גם אליעזר שביד, הערגה למלאות ההוויה, ספרית פועלים, מרחביה 1968; יוסף האפרתי, המראות והלשון, לעיל הערה 1; קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי, לעיל הערה 7; זיוה שמיר, הצרצר משורר הגלות: על היסוד העממי בשירת ביאליק, פפירוס, תל־אביב 1986; הנ"ל, הניגון שבלבבו: השיר הלירי הקצר של ח"נ ביאליק, ספרא והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2011; אסתר נתן, בדרך אל "מתי מדבר": על פואמה של ביאליק והשירה הרוסית, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1993; חמוטל בר־יוסף, מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב ומוסד ביאליק, באר שבע וירושלים 1998.

22. לאמיתו של דבר מתמיהה העובדה שביקורת־הלאומיות, וענפים פוליטיים אחרים של ביקורת הספרות הרווחים בחקר הספרות העברית והישראלית החל משנות השמונים, הניבו אין־ספור מחקרים הבוחנים באופן ביקורתי את הזיקה בין הספרות ללאומיות – אבל בביאליק נגעו אך מעט. וראו גלוזמן, "חוסר כוח – המחלה המבישה ביותר", לעיל הערה 20; חנן חבר, "אני בוש בעצמי בפני האחר: על 'החצוצרה נתביישה'", תיאוריה וביקורת, 32, אביב 2008, עמ' 129–145; הנ"ל, "קורבנות הציונות: על 'בעיר ההרגה' של ביאליק", בעיר ההרגה – ביקור מאוחר, לעיל

הקריאה שאני מציעה מבקשת אפוא להישען על התשתית האישית־לאומית של הגישה המוקדמת תוך פיתוח ביקורתי שלה, אבל מבחינה מתודולוגית היא נשענת דווקא על הגישות המאוחרות יותר, ממשיכה אותן ומציעה קריאה צמודה ומפורטת של השיר.[23]

ב. "בשדה": אלגוריה לאומית מורכבת

השיר "בשדה" (תרנ"ז)[24] זכה לפרסום רב, בעיקר בקרב חלוצי העלייה השנייה והשלישית, כמעין הימנון של חלוציות, ביטוי מזוקק לתשוקה הציונית הנסערת אל האדמה ואל הטבע כפתרון גואל למצוקות של היהודים ושל היהדות. השיר נקרא כמעט תמיד כאלגוריה לאומית ל"טרגדיה של האומה היחידה בעולם שהיא נטולת קרקע מתחת לרגליה", כפי שכתב אהרן בן־אור (אורינובסקי),[25] וגם מירון, שנים רבות אחר־כך, כתב כי השיר עוסק ב"קלקול האומה שאינה מתערה בקרקע" (קלקול שהביא לא רק ל"חולשה פיזית – כלכלית ומדינית – אלא אף לעיוות נפשי מכאיב ומשפיל") ובתשוקה לְתיקון בדמות "חיבור מחודש, באמצעות הציונות בארץ־ישראל".[26] מעמדו של השיר כמעין הימנון ניכר בדברים הנרגשים שכתבו עליו מבקרי הדור: על־פי בן־אור (אורינובסקי) – בהמשך לדבריו שציטטנו לעיל – "הדור שמע ב'בשדה' את תפילתו להתערות בקרקע־המולדת כדי לחיות בה חיי־טבע, חיי העמל והשלווה של עובדי־אדמה",[27] ועל־פי ברל כצנלסון, "אם יבוא היסטוריון ויבקש לחקור תולדות תנועתנו, לא יוכל להתעלם מן השיר 'בשדה'. [...] השיר הזה הצמיח יותר פרי מכל הטפה פרוגראמטית".[28] ודבריו של ברנר נרגשים עוד יותר: "כל אלה הפסוקים היחידיים,

הערה 20, עמ' 37–70; יערה שחורי, "אבדה עולמית: הפן האמהי בשירת ח"נ ביאליק", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2015.

23. בדומה למשל לדרכי הקריאה שהראה פרי במאמרו "הדינמיקה של הטקסט הספרותי", הספרות, 28, אפריל 1979, עמ' 6–46.

24. בשני כתבי־היד של השיר מופיע התאריך תרנ"ד, אך ככל הנראה הוא נכתב בתרנ"ז, כי רק אז החל ביאליק להזכיר אותו במכתביו (ולדעת עורכי המהדורה המדעית, ביאליק כתב בשוליו "תרנ"ד" בגלל קירבתו התמאטית לשירים אחרים שכתב באותה שנה). השיר נדפס בלוח אחיאסף לשנת תרנ"ח, ה, ורשה 1897, וראו חיים נחמן ביאליק, שירים תר"ן–תרנ"ח, בעריכת דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל־אביב 1983, עמ' 264–266.

25. בתוך אורלן, שירת חיים נחמן ביאליק, לעיל הערה 2, עמ' 25–26.

26. מירון, הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 110. עדי צמח יוצא דופן בפרשנותו: הוא רואה בעלילה הלאומית־האלגורית "סיפור כיסוי" שמתחתיו מסתתרת עלילה ארוטית, וראו הלביא המסתתר, לעיל הערה 18, עמ' 100–106.

27. בתוך אורלן, שירת חיים נחמן ביאליק, לעיל הערה 2, עמ' 25–26.

28. בתוך אורלן, שם, עמ' 25–26.

בַּשָּׂדֶה

הֵן לֹא כְכָנָף רְנָנִים נִתְפֶּשֶׁת, מִתְמַלְּטָה לַחֹפֶשׁ בִּרְנָנָה,
אַף לֹא כִכְפִיר נִכְבָּשׁ, בֹּטֵחַ, הַמְשַׁבֵּר אֶת־בְּרִיחָיו לִבְרֹחַ –
כְּכֶלֶב, יְדִידִי, כְּכֶלֶב מִמְּעַנָּיו, בְּזֹהַר נֶפֶשׁ וּמְעֻנֶּה,
בָּרַחְתִּי הַיּוֹם אֶל־הַשָּׂדֶה מִפְּנֵי עִצְבוֹן יָדֵי בְּלִי כֹחַ.

לַגַּיְא, הַכַּרְמֶלָה! שָׁם שָׁלוֹם מִסָּבִיב אֹהָלִים יִשְׁלָיוּ,
שָׁם בְּרוּכֵי אֱלֹהַּ שַׁאֲנַנִּים מִפַּחַד בְּנֵיהֶם יִתְעָרוּ,
יַבִּיטוּ אֶת־חֵילָם כִּי־יָנוּב, שְׁלוּמַת עֲמָלָם יֶחֱזָיוּ,
וּלְשָׁם – כָּל־רִגְשׁוֹתַי יִנָּהוּ וּשְׂעַפַּי יִנָּהֲרוּ.

אֵצֵא לִי הַשָּׂדֶה וְאֶשְׁמַע מַה־דִּבֶּר אֲדֹנָי מִן־הַקָּמָה,
מַה־לָּאַט הָרוּחַ מִמַּשַּׁק הַקָּנִים הַזְּקוּפִים, הַגֵּאִים,
מַה־יִּרְקַם בַּסְּתֶר זִיז שָׁדַי, מַה־יִּפְעַל בּוּל הָרִים בִּדְמָמָה,
וּמָה הַשִּׁבֳּלִים תָּנִעְנָה רָאשֵׁיהֶן הַשְּׂעִירִים הַמְלֵאִים?

אָבֹאָה בַבָּר וְאֶחְבֵּא, וּבְקוֹמַת שִׁבֳּלָיו אֶטְבָּעָה,
אֶתְבּוֹלֵל בֵּין שִׁפְעַת גִּבְעוֹלָיו, אֶסְחַף בְּשֶׁטֶף גַּלֵּיהֶם,
אַקְשִׁיבָה רְמִיַּת הַיַּעַר, אֶת־רָזֵי הַחֹרֶשׁ אֶשְׁמָעָה,
אַט אָזְנִי אֶל־לַחַשׁ הָעֵצִים וְאֶשְׁמַע סוֹד שִׂיחַ עֲלֵיהֶם.

אֶת־פָּנַי בַּקַּרְקַע אֶכְבֹּשָׁה, לָאָרֶץ הָרְטֻבָּה אֶפֹּלָה,
אֶשְׁאֲלָה אֶת־פִּי הָאֲדָמָה וְאִבְדְּ הַרְבֵּה בָּכָה אֶל־חֵיקָהּ:
הַגִּידִי לִי, אִמִּי־אֲדָמָה, רְחָבָה, מְלֵאָה וּגְדוֹלָה –
מַדּוּעַ לֹא־תַחְלְצִי שָׁדֵךְ גַּם־לִי נֶפֶשׁ דַּלָּה שׁוֹקֵקָה?

דְּמִיָּה מִסָּבִיב. הַשֶּׁמֶשׁ אֶל־קִצְבֵי הֶהָרִים יָרְדָה.
מְסֻגָּר בְּחוֹמַת שִׁבֳּלִים גְּבֹהוֹת, הָעִטְּרוֹת מִשְּׁעוֹלִי,
וּמְעֻטָּף וְנִחָבָּא בְּצִלָּן הַדַּק – נוּגָה חֵרֵשׁ אֶצְעָדָה,
עַל־רֹאשִׁי שָׁמַיִם טְהוֹרִים, וְקָמָה מִימִינִי, מִשְּׂמֹאלִי.

וְעַרְפִּלֵּי הַטֹּהַר יִמּוֹגוּ, יִמַּסוּ בִּמְרוֹם הָרָקִיעַ,
צִלְלֵיהֶם הַדַּקִּים יִזְחֲלוּ וִירַחֲפוּ עַל־פְּנֵי הַשִּׁבֳּלִים,
יָעֲמוּ אֶת־זְהַב תַּלְתַּלֵּיהֶן, וְרוּחַ חֲרִישִׁית תָּנִיעַ
בַּלָּט אֶת־הַקָּמָה הַנָּמָה, הַחֹלְמָה בֵּין אוֹרוֹת וּצְלָלִים.

פִּתְאֹם נֵעוֹר רוּחַ וַיַּךְ בַּשִּׁבֳּלִים,
וַתִּתְחַלְחַל הַקָּמָה, נִנְעֲרָה, נִרְעָשָׁה;
שִׁבֳּלֶיהָ הַמְּלֵאוֹת כִּבְנֵי צֹאן מִבֹּהָלִים
הָפְנוּ נָסוּ אֶל־אֶרֶץ חֲדָשָׁה.

וּכְגַלֵּי יָם מִן־הָהָר אֶל־הַבִּקְעָה נִצְנָפוּ,
מִן־הַבִּקְעָה לַכַּרְמֶל נִבְהָלוֹת בָּרָחוּ,
וּמִשָּׁם הָלְאָה־הָלְאָה בִּמְרוּצָתָן שָׁטָפוּ,
וּבַהֲמֻלָּה נְעִימָה הִשְׁתַּפְּכוּ.

מַה־תִּדְּרוּן, קְנֵי זָהָב, שִׁבֳּלֵי־פָז תָּשִׂקוּ?
מִי יַרְעִישְׁכֶם כָּאַרְבֶּה וִירוֹמֵם גַּלֵּיכֶם?
לָמָּה תַזּוּ נִיצוֹצוֹת, זִיקוֹת אוֹר תִּזְרְקוּ
עַל־הַצִּפֳּרִים הַמְרַחֲפוֹת עֲלֵיכֶם?

הֲתִנְהֲרוּ לִמְקוֹם שֶׁהֶעָבִים יִסָּעוּ?
שֶׁיִּפּוּחַ הַיּוֹם, שֶׁיָּנוּסוּ הַצְּלָלִים?
הַלִּמְקוֹם שֶׁהַחֲלוֹמוֹת נַפְשֵׁנוּ יִשָּׂאוּ
אַתֶּן נָסוֹת נֶחְפָּזוֹת, שִׁבֳּלִים?

כֶּעָנִי אֲעֻמָּד לִפְנֵי הוֹד הַקָּמָה הַמַּאִירָה וּשְׂמֵחָה,
וָאֵדַע אַךְ־עַתָּה אֶת־עָנְיִי מָה רַב, הָהּ, אַךְ־עַתָּה אֶרְאֶנּוּ!
לֹא יָדַי עִצְּבוּכֶן, שִׁבֳּלִים, לֹא יָדִי קוֹמַתְכֶן טִפֵּחָה,
לֹא־כֹחִי פִּזַּרְתִּי בָּזֶה, לֹא אֲנִי אֶצְבְּרֶנּוּ;

לֹא רְסִיסֵי זֵעָתִי אֶת־מֻגְרְפוֹת אַדְמַתְכֶן הַשְּׁחֹרָה הִרְטִיבוּ,
אַף לֹא תְּפִלָּתִי הוֹרִידָה אֶת־מְטַר הַשָּׁמַיִם עַל־נִירְכֶן,
לֹא עֵינַי הִרְהִיבוּ מִלְּאוֹת רָאשֵׁיכֶן, לֹא לִבִּי הִרְחִיבוּ,
אַף לֹא הֵידַד שִׁירִי יְזַעֲזַע מְנוּחַתְכֶן וְיִפֹּל עַל־קְצִירְכֶן –

וּבְכָל־זֹאת יְקָרְתֶּם לִי, שָׂדוֹת, יְקָרְתֶּם לִי שִׁבְעִים וְשִׁבְעָה,
מֵאָז תַּזְכִּירוּנִי אֶת־אַחַי הָרְחוֹקִים, הָעוֹבְדִים בֵּית אִמִּי,
שֶׁאוּלַי בָּרֶגַע הַזֶּה יִשְׁאוּ קוֹלָם מֵרֹאשׁ הַר וְגִבְעָה,
וְעָנוּ גַּם־הֵם אֶת־בִּרְכָתִי, הַשְּׁלוּחָה אֲלֵיהֶם מֵעִמִּי.

הנעלים, שנדלו מלב ונפש של אחד מישראל, יכולים וצריכים להיאמר בציבור בפה אחד של כל ישראל, של כל בני ישראל. נפלו הגבולין בין פרט וכלל, בין לשון יחיד ולשון רבים: 'לארץ הרטובה אפולה' – נפולה... כולנו, כולנו...".[29]

אבל ההזדהות הנרגשת והמעמד הנכבד לא גרמו למחקר להעריך את "בשדה" כאחד משיריו הטובים של ביאליק, אם בגלל מבנהו הלא־אחיד ("הניגודים הגדולים שבשיר זה אינם מתלכדים למנגינה אחת", כתב למשל פישל לחובר, והאחדות היחידה שיש בו היא "הגיונית־מחשבתית"),[30] ואם משום שהשיר הוא אלגוריה – ז'אנר הנתפס, כידוע, כפלקאטי, כנחות, כיוון שהוא מצטייר, כמדומה, כ"לא־אישי" וכמסַפר־מחדש סיפור **שכבר־ידוע** ו"שקוף" (במקרה זה, כמובן, ה"סיפור" הוא הנראטיב הציוני).[31] וכך, רוב השבחים שקיבל השיר נבעו בעיקר מהזדהות אידיאולוגית־רגשית עם תוכנו, כפי שראינו לעיל,[32] ואילו ההתייחסויות המחקריות אליו ראו את האלגוריות שלו כמובנת מאליה; "במישור האלגורי הדברים הם פשוטים וברורים", כתב הירשפלד; "השיר מגולל את הרעיון הציוני הרומנטי בדבר הניתוק שבין העם היהודי הגולה לבין האדמה והטבע", וכן הלאה,[33] וכיוון שהאלגוריה שייכת להיבט ה"לאומי", אפשר וראוי "לדלג" מעליה ולהתמקד בדברים אחרים: הירשפלד מתמקד בנסיונו של הדובר לדבר עם האל באמצעות הטבע,[34] ומירון מתמקד בתרכובת הז'אנרית שבשיר ורואה בה סימן ל"קוצר־רוח מסוים [של ביאליק] כלפי השיר האלגורי־האישי־הלאומי ונסיון להקל מעט מן העומס שלו" וכן לחתירה "לא לאיזון המרכיבים השונים שב'אני' האישי־הלאומי שלו אלא להפרדתם".[35]

הטענה שהשיר עוסק בקשר של העם היהודי עם הטבע נכונה, כמובן, אבל בהחלט לא מספיקה, וכפי שנראה בהמשך, היא רחוקה מאד מהבנה מלאה של המורכבויות שבשיר ושל טיבו האמיתי של הַקשר הזה. בראש ובראשונה מחמיצה טענה זו את האופי והמשמעות **המסוימים** של הַקשר ושל הַנתק עם הטבע ואת **התהליך** שבו הם מתגלים ומתגלמים במהלך השיר ובו הסיפור האלגורי עצמו נבנה ומתרקם – וגם נפרם, בשלב

29. בתוך אורלן, שם, עמ' 25–26.
30. פישל לחובר, ביאליק – חייו ויצירותיו, מוסד ביאליק על־ידי דביר, תל־אביב 1944, עמ' 170–172. בעקבות לחובר כתב גם מירון כי זהו "שיר מפוצל ונעדר־שלמות", וראו הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 110.
31. וראו דבריה של שמיר על האלגוריות המוקדמות של ביאליק, שבהן "ניכר יחס חד־ערכי בין סיפור גלוי לסיפור סמוי", בספרה הניגון שבלבבו, לעיל הערה 21, עמ' 286.
32. וראו גם זושא שפירא, דרכים בשירת ביאליק, הוצאת יוסף שמעוני, תל־אביב תשכ"ב, עמ' 26–33.
33. הירשפלד, כינור ערוך, לעיל הערה 19, עמ' 82.
34. שם, עמ' 79–85, וראו על כך להלן.
35. מירון, הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 119.

מסוים. שכן, גם הסיפור האלגורי עצמו מתגלה כמורכב לאין שיעור וכמְספר סיפור שאינו ידוע־מראש או פלקאטי, סיפור הכרוך בדמותו המורכבת של הדובר, ביחסיו עם העם ובקשר הנרקם כאן בין האלגוריה לריאליזם הקונקרטי וה"אישי". כל אלה מהדהדים, כפי שנראה, את תהליכי התשוקה וכינון־הזהות שהזכרנו לעיל.

פתיחתו של השיר ידועה ומוכרת:

הֵן לֹא כִכְנַף רְנָנִים נִתְפֶּשֶׁת, מִתְמַלְּטָה לַחֹפֶשׁ בִּרְנָנָה,
אַף לֹא כִכְפִיר נִכְבָּשׁ, בֹּטֵחַ, הַמְשַׁבֵּר אֶת־בְּרִיחָיו לִבְרֹחַ –
כְּכֶלֶב, יְדִידַי, כְּכֶלֶב מִמְּעַנָּיו, בְּזֹה נֶפֶשׁ וּמְעֻנֶּה,
בָּרַחְתִּי הַיּוֹם אֶל־הַשָּׂדֶה מִפְּנֵי עִצְבוֹן יָדַי בְּלִי כֹחַ.

אבל היא גם מורכבת ומתעתעת מאד. הדובר בורח אל השדה, ודבריו מתמקדים **באופיה** של הבריחה, באמצעות תבנית הליטוטס: לא כציפור שנתפסה, "כְּנַף רְנָנִים נִתְפֶּשֶׁת", ה"מִתְמַלְּטָה לַחֹפֶשׁ בִּרְנָנָה", ולא כ"כְּפִיר נִכְבָּשׁ, בֹּטֵחַ, הַמְשַׁבֵּר אֶת־בְּרִיחָיו לִבְרֹחַ" – כלומר לא בקלילות עולצת ולא בכוח ובאומץ של מרד – אלא "כְּכֶלֶב, יְדִידַי, כְּכֶלֶב מִמְּעַנָּיו, בְּזֹה נֶפֶשׁ וּמְעֻנֶּה / בָּרַחְתִּי הַיּוֹם אֶל הַשָּׂדֶה מִפְּנֵי עִצְבוֹן יָדַי בְּלִי כֹחַ". ההבדל באופי הבריחה בין הציפור והאריה לבין הכלב איננו רק הבדל בין קלילות, שמחה, כוח, הנקשרים גם בכבוד, לבין בהלה, סבל, חולשה ותחושת השפלה, אלא גם בין בריחה **אל־** (החופש) לבין בריחה **מפני** (רודפים). אבל הדגשת ההבדל הזה **באופיין** של הבריחות השונות מטשטשת הבדל אחר, חשוב לא פחות, בין שלושת המדומים גם יחד (שלוש החיות) לבין המדַמֶּה (הדובר האנושי): שלוש החיות בורחות ממישהו או ממשהו חיצוני להן (מי שלכדו את הציפור ואת האריה, מי שעינה את הכלב), ואילו המְעַנֶּה של הדובר פנימי לו: "עִצְבוֹן יָדַי", כלומר **סבלו־שלו**. הצירוף "עצבון ידיים" אינו זוכה במילון להגדרה נפרדת מ"עצָבון" (שמובנו "עצב, סבל, ייסורים"), אבל המלה "ידיים" מוסיפה כאן, כמדומה, קונוטציה של "רפיון־ידיים", חולשה; ועוד נרחיב בכך בהמשך.

אם הבעיה היא פנימית, אזי במה תעזור הבריחה אל השדה? שהרי אם **סבלו־שלו** הוא המעַנֶּה אותו, הדעת נותנת שהוא מלַווה אותו תמיד, בכל מקום ואתר – וגם בשדה! ולכן לא ברור באיזה מובן אמור השדה לשמש מפלט מן הסבל ואם הוא אמור ויכול לשחרר את הדובר באותו אופן שבו הבריחה של הציפור ושל הכפיר משחררת אותם. שאלה זו קשורה בשאלות נוספות המתעוררות כאן: האם הדובר בורח אל השדה בכוונת־מכוון, או שמא הוא מוצא את עצמו שם במקרה, אחרי הריצה המבוהלת?

שהרי אם הגיע אליו במקרה, פירוש הדבר שלשדה, בשלב מוקדם זה, אין כל משמעות מיוחדת, והדובר אינו מצפה שדווקא בו תיפתר מצוקתו! מכל מקום, נוצרים כאן פערים רבי־משמעות, אם גם עמומים, בין הדובר לבין עצמו וגם בינו לבין השדה – ואלה יתגלו כַּ"חידות" המניעות את השיר.

בבית השני מתחלפות הבהלה ותחושת הביזוי של הדובר, כמעט מבלי־משים, בצהלה, והשדה מתגלה כמחוז־חפץ שהדובר נושא אליו עיניים בהתלהבות ובהערצה: "לַגַּיְא, הַכַּרְמֶלָה!". הוא מתבונן בכמיהה ובקינאה ב"בְּרוּכֵי אֱלֹהַּ [ה]שַׁאֲנַנִּים מִפַּחַד" ש"בִּנְוֵיהֶם יִתְעָרוּ", ובהמשך, בתחילת הבית השלישי, הוא חוזר ו"מגלה" את השדה שוב, מחדש (בפעם השלישית!), וכאילו מעלה לראשונה את הרעיון לצאת אליו: "אֵצֵא לִי הַשָּׂדֶה [...]" – והפעם בנחת ובשלווה, תוך איזכור הפסוק "נֵצֵא הַשָּׂדֶה נָלִינָה בַּכְּפָרִים" משיר השירים (ז, יב); וכבר אין זכר למנוסה המבוהלת.

וכך, גם אם הבית הראשון מאפשר לקרוא את השדה כמקום־מפלט מקרי ושרירותי, די מהר הוא מקבל משמעויות מסוימות: הוא ושוכניו/בעליו מתגלים כמושא להערצה ולקינאה, ואחר־כך, בבתים השלישי והרביעי, גם להתעמקות ולחוויה מיסטית: "אֵצֵא לִי הַשָּׂדֶה וְאֶשְׁמַע מַה־דִּבֶּר אֲדֹנָי מִן־הַקָּמָה". שני הבתים האלה מונים בפירוט רב מה בדיוק מבקש הדובר לשמוע: הן את קולות הטבע – הרוח בקנים, החיות הקטנות ("זִיז שָׁדַי")[36] – והן את שתיקותיו וסודותיו, מה שאי־אפשר לשמוע: דממת השיבולים ("בּוּל [יבול] הָרִים בִּדְמָמָה"),[37] "דְּמִיַּת הַיַּעַר", "רָזֵי הַחֹרֶשׁ", "לַחַשׁ הָעֵצִים" ו"סוֹד שִׂיחַ עֲלֵיהֶם", לאמור, מה ש"מֵעֵבֶר" לטבע. ההקשבה הדרוכה והציפייה של הדובר לשמוע את קולו של האל מלֻוות בהתחבאות בין השיבולים, "טביעה" ו"התבוללות" בהן: זוהי חוויה מיסטית־אקסטטית של התמזגות עם הטבע כדי להגיע אל האל, ברוח המיסטיקה החסידית מצד אחד והרומנטיקה מצד אחר.

הבית החמישי ממשיך, לכאורה, את החוויה המיסטית־אקסטטית הזאת, אבל הוא גם מפתיע באופן תוקפני־כמעט. הדובר כובש את פניו בקרקע, נופל לאדמה ופונה אליה בבכי נסער:

אֶת־פָּנַי בַּקַּרְקַע אֶכְבּשָׁה, לָאָרֶץ הָרְטֻבָּה אֶפֹּלָה,
אֶשְׁאֲלָה אֶת־פִּי הָאֲדָמָה, וְאֶבְכֶּה הַרְבֵּה בֶּכֶה אֶל־חֵיקָהּ:
הַגִּידִי לִי, אִמִּי־אֲדָמָה, רְחָבָה, מְלֵאָה וּגְדוֹלָה –
מַדּוּעַ לֹא־תַחְלְצִי שָׁדֵךְ גַּם־לִי נֶפֶשׁ דַּלָּה שׁוֹקֵקָה?

36. על־פי "כָּל עוֹף הָרִים וְזִיז שָׂדַי עִמָּדִי" (תהלים נ, יא) ו"זִיז שָׂדַי יִרְעֶנָּה" (תהלים פ, יד).
37. על־פי "כִּי בּוּל הָרִים יִשְׂאוּ לוֹ" (איוב מ, כ).

הדובר פונה אל האדמה כבן דחוי שלה ומבטא משאלה נואשת להתקבל כבן **אהוב** שיימצא ראוי לינוק מִשָּׁדָהּ וכך להציל את נפשו הדלה והשוקקה. שאלתו מנוסחת כתחינה פרדוקסלית־משהו: משתמע ממנה שהוא **כבר יודע** שהיא חלצה את שָׁדָהּ לאחרים ולא לו, כלומר שאהבתה אליו אבודה־כבר, ולכן דבריו הם בעצם מעין קינה, והמלה "מדוע?" היא בעיקר שאלה רטורית המבטאת ייאוש;[38] אבל לנו, הקוראים, שאלתו מגלה את המידע שהוא כבר יודע – שאמא־אדמה חלצה שָׁדָהּ לאחרים ולא לו.

במסגרת האלגוריה השקופה־כביכול, המספרת את הסיפור הידוע וההגמוני של האידיאולוגיה הציונית, המשמעות של יחסי הניכור והקיפוח בין הדובר לבין אמו־האדמה, וגם של השדה, נדמית מובנת מאליה (וכאמור, כך היא אכן התפרשה בביקורת); אך למעשה, **בתוך רצף ה"עלילה" השירית**, היחסים האלה מתגלים כאן בפתאומיות, ב"קפיצה" עלילתית – מעין דילוג על מידע קריטי, שנמסר אחר־כך באופן מוסווה או מובלע (וכפי שנגלה בהמשך, השיר גדוש ב"קפיצות" עלילתיות כאלה). הקפיצה העלילתית הזאת שולחת אותנו אחורה, לקרוא שוב את הבתים הקודמים (אכן, חמשת הבתים האלה הם מעין "שיר מתהפך" בזעיר אנפין!) ולהבין או להסיק שהשיבולים הן "חלבהּ" של אמא־אדמה ושתושבי השדה, "בְּרוּכֵי־אֱלֹהַּ [ה]שַׁאֲנַנִּים מִפַּחַד", הם בניה האהובים, שביחס **אליהם** מרגיש הדובר כבן דחוי שלה; ושאולי גם החוויה המיסטית בבתים השלישי והרביעי היתה, במידה מסוימת, ניסיון להידמות להם – להתערות בנווה (בהקבלה לתיאורם כמי ש"בִּנְוֵיהֶם יִתְעָרוּ"), או לפחות להבין את הסיבה להבדל ביניהם. ההומוגראפים "שָׁדֶה" ו"שָׁדָהּ" מבטאים בתמצית גאונית את משאלתו של הדובר: השָׁדֶה הוא־הוא "שָׁדָהּ" של אמא־אדמה, וחסרונו מהדהד גם בצלילים A, D, š, החוזרים בדבריו של הדובר על עצמו כעל "**נפש דלה שוקקה**".

נשאלת השאלה, מה פשר הפנייה לאדמה **לאחר** נסיון ההתמזגות עם השיבולים בבתים השלישי והרביעי? כלומר, מה בדיוק הקשר בין הבתים הקודמים לבית הזה? האם הדובר פנה אל הטבע ואל האל (יחדיו) כדי לבקש מענה למצוקתו? ואם כן, האם הפנייה נענתה או לא? הירשפלד טוען שהפנייה אכן נענתה ("הדובר שומע את 'לחש העצים' ו'סוד שיח עליהם'; אדוני אמנם 'דיבר מן הקמה'"), ושדווקא על רקע נוכחותו החושנית של האל "מתגלע הניתוק מן האם הגדולה כהפרעה גסה או כפגם חמור בתוך האלוהות היהודית" – ולכן פונה הדובר גם אליה.[39] אך לי נראה שהבתים השלישי והרביעי מתארים **ניסיון** לשמוע את האל, אבל שאין בשיר הוכחה ברורה

38. אם כי בקריאה מילולית, כלומר בקריאת הפעלים כמסמנים זמן עתיד, אפשר לשמוע בשאלה זו בקשה־הצעה תמימה שאולי מבטאת אופטימיות מסוימת, בבחינת "אנא ממך, מעתה והלאה חִלצי שדך גם לי".
39. הירשפלד, כינור ערוך, לעיל הערה 19, עמ' 82–83.

שהניסיון הצליח: העצים, העלים והשיבולים נותרים בדממתם, ואם מתבקשת תשובה או תגובה – מהם או מהאל, דרכם – הרי שהיא אינה מגיעה; ולכן אפשר שהדובר פונה לאדמה **משום** שהפנייה לאל לא נענתה, כלומר שהאדמה מחליפה את האל.

מה תפקידן של השיבולים? האם הן מתַפקדות כאן כאמצעי לחוויה מיסטית, להגעה אל האל? האם הן שיבולים קונקרטיות, רכושם הקונקרטי של תושבי ה"שדה"? או שמא הן סינקדוכה לאמא־אדמה? כך או כך, בכיו של הדובר מרמז – שוב, כחלק מההפניה של "השיר המתהפך" לקריאה חוזרת – שנסיון ההתמזגות הרומנטי־מיסטי עם הטבע/האל (עם הטבע כערוץ אל האל) נכשל, ולכן אפשר שכישלון זה הוא הסיבה לבכיו. כלומר, הבכי הפתאומי עשוי להיות גם ביטוי למצוקה שבה נפתח השיר (סבלו של הדובר, הנקשר בַּהבדל שבינו לבין תושבי העמק וההר, בעלי השדה) אבל גם תוצאה של הנתק בינו לבין האל. בכל מקרה, יש משמעות לכך שהפנייה ל**אמא**־אדמה באה גם כאלטרנטיבה לַפנייה אל האל־**האב** (וגם לעניין זה נחזור בהמשך).

חמשת הבתים הראשונים מצטיירים אפוא כשיר שלם העומד בפני עצמו, שהוא מעין "שיר מתהפך" המספר סיפור קופצני ו"מחורר" שהפערים בין הבתים/השלבים השונים בו מחייבים אותנו לחזור לאחור שוב ושוב ולברר מה בעצם קרה: מה גרם לסבלו של הדובר, מה הקשר בין הסבל לשדה, מה פשר ההתמזגות בשיבולים והפנייה אל האדמה, וכו'. בסופו של דבר, בַּדרך הקופצנית וההדרגתית הזאת מתברר שהדובר נמצא בין המצרים, במצב של חוסר־שייכות כפול ואף משולש: גם לשדה, גם לאל וגם לאמא־אדמה – או, במלים אחרות, גם לשיבולים הקונקרטיות שבשדה, גם לשיבולים כאמצעי או כסמל, וגם לשיבולים כסינקדוכה.

המהלך הקופצני של חמשת הבתים האלה (וגם תהליך הקריאה בהם) ממחיש את חוסר־האונים של הדובר, את מצבו כמי שפונה כה וכה – לשדה, לאל, לאדמה – כדי לגלות שאין עונה, ושבעצם, כפי שהתברר בבית הרביעי וכפי שהוא־עצמו כבר ידע, האדמה הרי חלצה שָׁדָהּ לאחרים ולא לו. כך ש"עצבון הידיים" הוא מצד אחד **נקודת־המוצא** של השיר – הסיבה לבריחתו של הדובר אל השדה – אבל השיר עצמו, או לפחות חלקו הראשון, הוא ש"ממחיש" (או "מייצר") אותו לפנינו, במעין כפילות מטרידה.

בבית השִׁשי – "דֻּמִּיָּה מְסָבִיב": פנייתו הנסערת של הדובר לאמא־אדמה נותרת ללא מענה.

כאן נפתחת חטיבה חדשה בשיר, שונה מאד באופיה וברוחה (ובחלקה גם במשקלה) מזו הראשונה ומזו שאחריה.[40] לאורך ששה בתים, הכתובים במסורת הליד

40. ארבעת הבתים האחרונים בחלק הזה כתובים בטטרמטר אנאפסטי וכל שורה אחרונה בבית היא טרימטר אנאפסטי – וזאת בניגוד לשאר חלקי השיר, הכתובים בהקסמטר אמפיברכי.

(Lied), השיר הלירי־הרומנטי, כפי שמראה מירון,[41] מתאר הדובר את עצמו, בטון רגשי ומהורהר, כשהוא הולך בדד בשדה לעת שקיעה ומתבונן בשיבולים הנעות ברוח. לא נדון כאן בחטיבה זו בפירוט רב, רק נאמר בקצרה שהשיבולים מדומות ל"בְּנֵי צֹאן מִבֹּהָלִים" אשר "הָפְנוּ נָסוּ אֶל־אֶרֶץ חֲדָשָׁה", והדובר פונה אליהן ושואל לפשר "נדודיהן":

מַה־תִּדֹּדוּן, קְנֵי־זָהָב, [...]
מִי יַרְעִישְׁכֶם כָּאַרְבֶּה וּירוֹמֵם גַּלֵּיכֶם?

[...]

הֲתִנְהֲרוּ לִמְקוֹם שֶׁהֶעָבִים יִסָּעוּ?
שֶׁיָּפוּחַ הַיּוֹם, שֶׁיָּנוּסוּ הַצְּלָלִים?
הֲלִמְקוֹם שֶׁהַחֲלוֹמוֹת נַפְשֵׁנוּ יִשָּׂאוּ
אַתֶּן נָסוֹת נֶחְפָּזוֹת, שְׁבָלִים?

בעקבות ההליכה, ההתבוננות המהורהרת והצגת השאלות מבין הדובר לפתע את פשר הבעיה שאִמללה אותו בחלק הראשון של השיר, ועתה הוא מגדיר אותה כ"עוני":

כֶּעָנִי אֶעֱמֹד לִפְנֵי הוֹד הַקָּמָה הַמְּאִירָה וּשְׂמֵחָה,
וָאֵדַע אַךְ־עַתָּה אֶת־עָנְיִי מָה רַב, הָהּ, אַךְ־עַתָּה אֶרְאֶנּוּ!
לֹא יָדַי עִצְּבוּכֶן, שְׁבָלִים, לֹא יָדִי קוֹמַתְכֶן טִפֵּחָה,
לֹא־כֹחִי פִּזַּרְתִּי בָזֶה, לֹא אֲנִי אֶצְבְּרֶנּוּ;

לֹא רְסִיסֵי זֵעָתִי אֶת־מֶגְרְפוֹת אַדְמַתְכֶן הַשְּׁחֹרָה הִרְטִיבוּ,
אַף לֹא תְּפִלָּתִי הוֹרִידָה אֶת־מְטַר הַשָּׁמַיִם עַל־נִירְכֶן,
לֹא עֵינַי הִרְהִיבוּ מִלְּאוֹת רָאשֵׁיכֶן, לֹא לִבִּי הִרְחִיבוּ,
אַף לֹא הֵידַד שִׁירִי יְזַעֲזַע מְנוּחַתְכֶן וְיִפֹּל עַל קְצִירְכֶן –

רק עכשיו, אחרי ההתבוננות בשיבולים, מבין הדובר שהבעיה היא שהשיבולים **אינן שלו**, שלא הוא גידל אותן. בהבדל מקורצווייל וממירון, הטוענים, כאמור, כי השיר עוסק בבעיית הקשר לטבע ומבכה את הניתוק ממנו, לדעתי העיקר כאן אינו עצם קיומו או העדרו של קשר כזה, אלא **האופי המסוים שלו**: הדגש כאן הוא על **הבעלות** על השיבולים, ודבריו של הדובר מבטאים יותר מכל הכרה בכך שהוא זה שצריך להיות הבעלים – לגדל אותן בעצמו, במו ידיו וזיעתו, להתפלל עליהן ולהתפעל בעיניו ובלבו מצמיחתן. בהקשר זה חשובה במיוחד השורה "לֹא־כֹחִי פִּזַּרְתִּי בָזֶה, לֹא אֲנִי אֶצְבְּרֶנּוּ",

41. מירון, הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 114–118.

המרמזת לתהליך מעגלי סגור שבו ה"כוח" שהדובר יפזר בעבודתו יחזור אליו בדמות הקציר (וגם, כמובן, בדמות הקמח והלחם), בתהליך של צבירת כוח והתעצמות – וזאת להבדיל מפוטנציאל מרומז ומסוכן לבזבוז (ובתשובה להעדר הכוח, הנזכר בבית הראשון); כאן נשמע כמובן הד ברור ל"כלכלת הייצור" הביאליקאית שהזכרנו לעיל, הבולטת ברבים משיריו.

הבנה זו של הדובר מופיעה כאן במפורש כתשובה לשאלה שהִפנה לאמא־אדמה בבית החמישי, או כפתרון החידה שנחשפה לפנינו עם פנייתו הבוכייה: "וָאֵדַע **אַךְ־עַתָּה** אֶת־עָנְיִי מָה רַב, הָהּ, **אַךְ־עַתָּה** אֶרְאֶנּוּ!":[42] ה"עוני" מזכיר לנו, כמובן, את הכלב **המעונה** ואת **מְעַנְיוֹ** מהבית הראשון, והמשפט "לֹא יָדַי עִצְּבוּכֶן" הוא היפוכו וגם תיקונו (הגאוניים!) של "**עִצְּבוֹן יָדַי**" מהבית הראשון, שאף מנכיח את הקונוטציה של "רפיון־ידיים", הנלווית לעצב ולסבל. התשובה מרמזת לפתרון ברור: אם השיבולים הן ה"חלב" של אמא־אדמה (**הַשָּׁדֶה** שהוא **שָׁדָהּ**), שמְגַדליו זוכים לינוק ממנה ואילו הוא אינו זוכה לכך, הרי שמתברר כאן כי **כדי שאמא־אדמה תחלוץ לו שָׁד** צריך הדובר, באופן קצת פרדוקסלי, להיות "קודם כל" **הבעלים שלה!**

מובן שההליכה בין השיבולים בחלק הקודם של השיר היא שהובילה לפתרון הזה, שהרי מחשבותיו ושאלותיו של הדובר על "נדודיהן" של השיבולים ל"ארץ חדשה" מרמזות לתשוקה לארץ חדשה, כהשלכה של רגשותיו ומחשבותיו ו/או כרמז שהן נותנות לו: מקום ש"הַחֲלוֹמוֹת נַפְשֵׁנוּ יִשָּׂאוּ", כלומר, הארץ שבה **אפשר** יהיה להיות בעלים של האדמה.

אכן, זוהי אלגוריה לאומית, אבל בניגוד לדימוי הירוד־משהו של הז'אנר הזה, כאילו הוא פשטני ופלקאטי ולכן מייתר, אולי, קריאה מפורטת ומעמיקה, האלגוריה כאן מורכבת מאד, בין השאר משום שכאמור, ההיגיון הלאומי־ציוני עצמו מורכב הרבה יותר מכפי שנדמה, למרות וגם בגלל שהוא הגמוני ומובן־מאליו.

השדה מייצג כאן בראש ובראשונה את הגלות: הדובר הגיע לשדה במקרה, מתוך בריחתו המבוהלת, אבל הוא מאמץ אותו כמושא להערצה ולקינאה, והכפילות הזאת מייצגת בדיוק את מעמדה הכפול של הגלות בחיי העם היהודי – כמפלט מפני החורבן מצד אחד וכהוויית־חיים שלמה ורבת־משמעויות, שגם הובילה לנסיונות השתלבות, מצד אחר. התשוקה להיות בן אהוב של אמא־אדמה ה"רְחָבָה, מְלֵאָה וּגְדוֹלָה", קרי האוניברסלית, היא הביטוי וגם התוצאה של נסיונות ההשתלבות האלה במודרניות: התשוקה הציונית להשתייך ל"משפחת העמים", להיות "עם ככל העמים". וכזכור, גם

42. ההדגשות שלי.

הניסיון להתמזג בשיבולים מנוסח כניסיון "להתבולל" (באמא־אדמה האוניברסלית), וקשה כמובן להתעלם מן המשמעות של איבוד־זהות הנוכחת כאן, אם כי זהו גם, כאמור, ניסיון לדבר עם האל. הפרדוקס הפוסט־קולוניאלי של הלאומיות נגלה כאן במלוא מורכבותו: כדי לממש את התשוקה לאוניברסליות (שפירושה הידמות לשוכני ההר ו"איבוד זהות" בתוך השדות), מגלה הדובר שעליו לממש את זהותו הפרטיקולרית דווקא, כלומר להיבדל מכל העמים ולהיות הבעלים של שדה/אדמה משלו. זה בדיוק ההיגיון הפרדוקסלי של כל תנועה לאומית במצב פוסט־קולוניאלי – ושל היהודים הציונים כסובייקטים קולוניאליים שקיומם טבוע בחותמה של הדואליות בין השאיפה להיות **כמו** ה"כובשים" (עמי אירופה הנוצריים, המייצגים את המודרניות, הקידמה והאוניברסליות) לבין השאיפה **להשתחרר מהם**. לכאורה, שתי המגמות האלה סותרות זו את זו, אך למעשה הן מזינות זו את זו: ההיבדלות משרתת את הרצון להידמות, וההידמות משרתת את הרצון להיבדל.

ועם זאת, חשוב לשים לב לכך שההצדקה להשגת בעלות על טריטוריה מוצגת תמיד, בציונות בכלל וגם בשיר זה, ככורח: **כיוון** ש"אמא־אדמה" (קרי, משפחת העמים) אינה רוצה בנו (אינה רואה בנו בן לגיטימי), **אין לנו ברירה** (כביכול) אלא לחפש חלקת־אדמה משלנו. הנמקה זו נוכחת כאן גם ברמת ה"משל", כשתנועת השיבולים לארץ החדשה מתוארת כמנוסה חפוזה מפני הרוח החזק ש"נֶעוֹר [...] וַיַּדְּ" בהן – לאמור, רוח הלאומיות ו/או האנטישמיות. גם התשוקה להשתייך לאמא־אדמה מנוסחת במטאפורה משפחתית, כתשוקה להשתייך למשפחת העמים. ובמסגרת האלגוריה הלאומית, המעבר מנסיון ההתמזגות עם השיבולים כדרך לשמוע את האל אל הפנייה לאדמה מייצג במרומז את תהליכי החילון, על הקשר שלהם ללאומיות – קשר הדוק אבל סמוי ומוכחש בדרך־כלל:[43] האדמה היא הישות הנעלה והמקודשת המחליפה את האל כמושא תשוקתו של האדם/העם.

הפתרון העולה בסוף השיר מעביר את שאלת היחסים עם האדמה מן הממד האלגורי אל זה המוחשי והריאלי: מעתה – מרגע שהדובר מגיע למסקנה ה"טריטוריאלית" בסוף השיר – מקבלת התשוקה להיות בן אהוב של אמא־אדמה (שוב, בקריאה לאחור, המחזירה את הקוראים לבית החמישי) משמעות נוספת על זו האלגורית; מרגע זה היא נכרכת בַּתשוקה הציונית לאדמה פרטיקולרית ולעבודת־אדמה ממשית־קונקרטית, כפתרון החידה והבעיה, ולבעלות על אדמת ארץ־ישראל. אם בפתיחת השיר היה השדה ייצוג אלגורי של הגלות, הרי כאן הוא הופך – דרך הפנייה אל האדמה הכללית־

43. ראו על כך, למשל, אמנון רז־קרקוצקין, "אין אלהים אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", מטעם, 3, ספטמבר 2005, עמ' 71–76; יוכי פישר (עורכת), חילון וחילוניות: עיונים בין־תחומיים, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ובני־ברק, 2015, עמ' 24–28.

אוניברסלית – לשדה המסמל טריטוריה לאומית. שתי המשמעויות האלה של האדמה שלובות יחדיו ומשרתות זו את זו: התשוקה הקונקרטית לעבוד את האדמה, להיות בעליה ולהוציא ממנה לחם, היא בדיוק מה שיממש את התשוקה להתקבל אל אמא־אדמה במובנה האלגורי, כמייצגת את משפחת העמים.

אכן, שיר זה משרטט במורכבות ובחדות מדהימות את הקשר המונח בתשתית הציונות בין התשוקה ל**שייכות** – שייכות ל"משפחת האומות", המיתרגמת לשייכות טבעית של האדם/העם התינוק לאמא־אדמה (מתוך תלות מכרעת בה) – לבין התשוקה ל**בעלות** על אדמה. לכאורה, שתי התשוקות האלה הפוכות זו לזו, אך למעשה הן משלימות ומזינות זו את זו. הבעלות מתנסחת כשייכות, והבעלות על אדמה ספציפית נתפסת כתנאי לשייכות ל"משפחת העמים" האוניברסלית, המדומה לשייכותו של בן אהוב לאדמה הקונקרטית ולאמא־אדמה.[44] במלים אחרות, במונחי המטאפורה המשפחתית, הדובר מגלה כאן שכדי להיות **בן אהוב** של אמא־אדמה הגדולה, האוניברסלית, עליו להיות "קודם כל" הבעלים שלה, קרי **מעין־אב** שלה – כלומר להצדיק את מעמדו כבן על־ידי השגת בעלות על אדמה: עיבוד השדה **המסוים (שיהיה) שלו** (האדמה הפרטיקולרית והקונקרטית) הוא שיאפשר ל"כוח" שהוא "יפזר" בו לחזור אליו ולהיצבר שוב אצלו.

את התשוקה שמבטא כאן ביאליק, להיות בן אהוב של אמא־אדמה, אפשר לראות כגירסה ראשונית של התשוקה הלאומית־ציונית לילידיות – וזאת באותה שנה ממש שבה קיבלה התשוקה הזאת לראשונה גם ביטוי מפורש, מעטו של הרצל: "דור של יהודים נפלאים יצמח מן האדמה", כתב הרצל במאמר שפירסם ב־17 בינואר 1896 בעיתון *The Jewish Chronicle*.[45] רעיון הלידה מן האדמה מבטא שייכות שהיא בה־בעת אורגנית, ממילאית והכרחית (והתשוקה להיוולד מן האדמה תקבל, כידוע, מעמד מרכזי יותר ויותר, וביטויים אין־ספור, בתרבות הציונית העברית של המאה העשרים). ביאליק חושף כאן את הפרדוקסליות הטמונה בתשוקה הזאת מיסודה:

44. גם ההיגיון המסוים הזה, שלפיו התשוקה להיוולד מן האדמה מוגשמת על־ידי רכישת בעלות על האדמה, מצטייר אולי כמובן מאליו – וזאת כסימפטום למעמדו ההגמוני של הסיפור הלאומי – אך למעשה הוא חלק אינטגרלי של הלאומיות **המודרנית** (בלבד) כהבניה מדומיינת, חלק מתהליך הדמיון עצמו, ולפיכך הוא פוליטי ופרטיקולרי; לשם השוואה אפשר לחשוב, למשל, על קשרים שונים בין שייכות לבעלות שהתקיימו בחברות שונות לאורך ההיסטוריה, למשל בעלות שאינה מייצרת שייכות קולקטיבית (כמו בעלותם של אצילים על אדמתם בימי־הביניים), או שייכות שאינה כרוכה בתביעת־בעלות, כמו שייכותם של שבטי הילידים בצפון־אמריקה לאדמתם, וכמובן, על הקיום היהודי בגולה.

45. מצוטט אצל ח' מרחביה, קולות קוראים לציון, מרכז זלמן שזר והחברה ההיסטורית הישראלית, בסיוע משרד החינוך והתרבות, ירושלים תשמ"א, עמ' 189. אני מודה לאיתן בר־יוסף, שהביא לידיעתי מאמר זה.

השייכות ה"ילידית/יַלדית" והשאיפה להיות בן של אמא־אדמה אינן אלא תוצאה (או סימפטום) של בעלות/אבהות, או, לפחות, כרוכות בה לבלי־הפרד.

ג. מרחק התשוקה

ההבנה של הדובר, המובילה לַמסקנה הציונית־טריטוריאלית, נראית כמתאימה ביותר לסיים את השיר, סיום נלהב בקצב "קרשנדו". אבל השיר אינו מסתיים כאן. בבית נוסף, אחרון, פונה הדובר אל שדות־הנכר שלפניו – אותם שדות שאליהם ברח בהתחלת השיר, אלה שעוררו את קנאתו וגם את תסכולו:

וּבְכָל־זֹאת יְקַרְתֶּם לִי, שָׂדוֹת, יְקַרְתֶּם לִי שִׁבְעִים וְשִׁבְעָה,
מֵאָז תַּזְכִּירוּנִי אֶת־אַחַי הָרְחוֹקִים, הָעוֹבְדִים בֵּית אִמִּי,
שֶׁאוּלַי בָּרֶגַע הַזֶּה יִשְׁאוּ קוֹלָם מֵרֹאשׁ הַר וְגִבְעָה,
וְעָנוּ גַם־הֵם אֶת־בִּרְכָתִי, הַשְּׁלוּחָה אֲלֵיהֶם מֵעִמִּי.

רוב הפרשנים רואים את הבית הזה כהמשך טבעי והגיוני של הבתים הקודמים ואינם מתעכבים עליו כלל,[46] אבל למעשה יש כאן קפיצה דרמטית, מפתיעה ורבת־משמעות. שכן, ההבנה שהושגה בשני הבתים הקודמים מעוררת ציפייה שהדובר יפעל בַּכיוון שעליו הצביע: יארוז את חפציו, ייפרד בשמחה ובהקלה מתחושותיו הקשות של עצבון ידיים, של ביזוי ושל חוסר־שייכות – וייסע אל ה"ארץ החדשה", שבה יהיה הבעלים של שדה משלו, או, למצער, יביע משאלה או יצהיר על כוונה לעשות זאת מתישהו בעתיד. כך קורה בשיר "אל הציפור" (תר"ן), למשל, כשהדובר, אחרי שהפנה לציפור שאלות רבות על־אודות הארץ, אומר: "מִי יִתֵּן־לִי אֵבֶר וְעַפְתִּי אֶל־אֶרֶץ / בָּהּ יָנֵץ הַשָּׁקֵד, הַתֹּמֶר!"[47] – כלומר, הוא מבטא משאלה מפורשת להגיע לארץ. אבל ב"בשדה", לא רק שהדובר אינו פועל בכיוון זה או מבטא משאלה כזאת, הוא אף מתרגם **מיד** את ההבנה הטריטוריאלית־הציונית הנלהבת למעין הכרזה (מוסווית) שהוא **אינו** מתכוון לעשות זאת; הוא דבק דווקא במקומו שבגלות, ומקום זה, שעד כה סימל את סבלו ואף גרם לו, בעצם מסַפק אותו – וזאת בזכות התפקיד שהוא "מטיל" על השדות שלפניו: לשמש תזכורת או סמל לשדות ארץ־ישראל.

46. ראו, למשל, לחובר, ביאליק – חייו ויצירותיו, לעיל הערה 30; שפירא, דרכים בשירת ביאליק, לעיל הערה 32, עמ' 31–32; אהרן מזיא, ביאליק האחד: בסובכי פרשנות ומחקר, רשפים, תל־אביב 1978, עמ' 140–142; מירון, הפרידה מן האני העני, לעיל הערה 2, עמ' 118; בר־יוסף, מגעים של דקאדנס, לעיל הערה 21, עמ' 148–150; הירשפלד, כינור ערוך, לעיל הערה 19, עמ' 79–85.
47. ביאליק, שירים תר"ן–תרנ"ח, לעיל הערה 24, עמ' 129–130.

גם כאן, כמו בכמה מהבתים הקודמים, יש מעין קפיצה עלילתית, שכן בין הבית שלפני־האחרון לבית האחרון חסרה כביכול חוליה שבה "יודיע" הדובר שהמסקנה הציונית אינה רלוונטית לו־עצמו והוא בוחר להישאר בגולה – חוליה שתסביר את התפנית המפתיעה; אבל אין הודעה כזאת, או, ליתר דיוק, המידע הזה נוכֵח בתור התשתית המובנת־מאליה, המוסווית, שעליה נשענת פנייתו של הדובר אל שדות־הנכר.

ברגע הזה מוצבים אפוא שדות ארץ־ישראל כאלטרנטיבה לשדות־הנכר (כַּשדות שהדובר ואֶחיו יכולים להיות בעליהם ולגדל בהם שיבולים משלהם), וכך נוצרת ביניהם אנלוגיה; עתה הם בני־המרה זה עם זה. את המהלך הזה אפשר להבין רק במסגרת ההיגיון הפוסט־קולוניאלי של הלאומיות/הציונות, שבמסגרתו, ברגע שנוצרה ההיבדלות, מתאפשרת גם ההידמות. רק מכוחו של היגיון זה יכולים שדות־הנכר לשמש כתזכורת וכסמל לְמושא הגעגועים האמיתי, ולכן הדובר יכול עכשיו להישאר בנכר, רגוע ומפויס. התסכול, ההשפלה והזעם שהשדות עוררו בו וסימלו בעיניו עד עתה, כשהיו מושא להערצה ולקינאה, התחלפו, בן־רגע, בתחושת הוקרה נרגשת על שום המעמד החדש שקיבלו – כתזכורת וכסמל. והשיר מסתיים בחילופי ברכות הדדיים, דמיוניים, בין הדובר לאֶחָיו הרחוקים.

סיום מפתיע זה עוצר באחת את הדרמה שהתרחשה בשיר עד כה, החל מהפער הפנימי בין הדובר לעצבון ידיו בבית הראשון, דרך היחס הבעייתי והכאוב בינו לבין אמא־אדמה בבית החמישי: מצד אחד השיר חתר להבנת הבעיה ולפתרון ראוי, ומצד אחר, בדיוק ברגע שבו נמצא הפתרון, שהדובר הכריז עליו בקריאה נרגשת ("וָאֵדַע אַךְ־עַתָּה אֶת־עָנְיִי מָה רַב, הָהּ, אַךְ־עַתָּה אֶרְאֶנּוּ!"), הוא כמו פונה לאחור, ב"פניית פרסה" הפגנתית. זהו רגע קריטי: עד כה גילם הדובר בגופו, במעשיו וברגשותיו את הבעיה הלאומית ואת העם עצמו, כדובר אלגורי, אבל ברגע שהבעיה מצאה את פתרונה, ברגע שהפנייה לאמא־אדמה קיבלה מענה בדמות טריטוריה פרטיקולרית קונקרטית ותשוקה לעבודת־אדמה ממשית – ברגע זה בדיוק הוא **נפרד** מהאלגוריה, "יוצא" ממנה.

אבל חשוב לשים לב: הדובר איננו "יוצא" מהאלגוריה הלאומית כדי להיות לבד או להיות "אישי" (בְּמובן של נפרד או מנוגד ללאומי), אלא, כפי שמגלה הבית האחרון, כדי ליצור מרחק בינו לבין העם והארץ, כדי להשתוקק ולהתגעגע אליהם מרחוק – **ובדיוק על־ידי כך לייצג את האומה מרחוק, באופן אחר מזה שיִיצג אותה במהלך השיר עד כה!** למעשה, מה שקורה במעבר לבית האחרון דומה מאד למנגנונים של ייצור־חומרים המתגלים בשירים רבים של ביאליק (שהזכרנו לעיל):[48] הדובר מייצר

48. וראו, כאמור, צמיר, "חוה, לילית והגבר המתאפק", לעיל הערה 17.

מתוכו, מתוך החוויות שעבר (כדובר אלגורי) – כ"כֶּלֶב [...] בְּזֹה־נֶפֶשׁ וּמְעֻנֶּה", כמי שניסה "להתבולל" בשיבולים (ואולי נכשל), התחנן לקבל את אהבתה של אמא־אדמה, צעד מהורהר בין השיבולים – את **ההבנה של מצבו (כייצוג אלגורי של העם)**; בעצם, הוא מייצר מתוך גופו ונפשו (הייצוגיים) את "תודעת־החֶסֶר" בטריטוריה פרטית/לאומית, בבעלות על שדה ובעבודת־אדמה – כלומר, את **התשוקה הציונית** עצמה. וגם כאן, בדיוק ברגע שבו יֵיצר וגיבש את התשוקה הקונקרטית (וגם את המלים המבטאות ומנסחות אותה), נוצר אצלו הצורך דווקא **לעצור ולֶאֱצור** אותה, דווקא **לא** להגשים אותה אלא להתאפק **ולהימנע** מהגשמתה (וכן מארץ־ישראל ומאֶחָיו העובדים בה את האדמה) – וזאת על־ידי הפנייה לשדות־הנכר ו"הפיכתם" לתזכורת ולסמל, למעין "מתווכים" שגם חוצצים בינו לבין מושא־התשוקה.

עמדתו החדשה של הדובר, במרחק ממושא־התשוקה, מייצרת סיפור אחר, שונה מן הסיפור שסיפר השיר עד כה: אם עד כה הסיפור העיקרי היה זה של העם, שהדובר גילם אותו באופן אלגורי, הרי עתה משתנה בבת־אחת המוקד של תשומת־הלב, והסיפור העיקרי הוא זה של הדובר־עצמו – **שהיה** דמות אלגורית (עלילותיו יֵיצגו בהקבלה את עלילותיה של האומה המחפשת מזור למצוקתה), והנה, ברגע שמצא את הפתרון "יצא" מהאלגוריה ונעשה לדמות קונקרטית ואף אישית ופרטיקולרית: משורר, שכבר אינו מייצג את העם עצמו אלא אוצר בגופו, בנפשו ובתודעתו את **התשוקה הלאומית**, ממרחק הגולה; משורר־נביא שאינו (רק) "אחד מהעם" אלא גם שונה ונבדל ממנו, מרוחק. ודוק: הדובר מייצג את התשוקה הלאומית עצמה ובכך הוא כמו ניצב **לפני** העם – אבל הוא עושה זאת דווקא על־ידי כך שהוא מתמקם **מאחוריו**, בגולה! מיקום כפול זה, "לפני" ו"אחרי", דומה למיקומו של משה ביחס לבני־ישראל ולארץ־ישראל כמי שהלך לפני העם והוביל אותו לכנען, אבל נשאר מאחוריו, במדבר, ושמעמדו כנביא ומנהיג התבטא בין השאר בדיוק בכך שנשאר במדבר.[49]

כך מתגלה כאן הזדהות או אנלוגיה חדשה – בין הדובר לבין השיבולים: שהרי בחלק האמצעי של השיר נראו השיבולים כאילו הן נודדות ברוח, נסות לארץ חדשה בעקבות החלומות, אך למעשה הן נותָרות, כמובן, מושרשות באדמה; "נדודיהן" אינם אלא מראית־עין מתעתעת – ובעצם, השלכה של תשוקת הדובר. הדובר מתגלה לפתע כדומה להן, שהרי מתברר שגם הוא, כמותן, נטוע במקומו – מקום שממנו הוא יכול

49. גם ביצירות אחרות של ביאליק מתגלים קשרים מורכבים ורבי־משמעות בינו לבין משה, למשל בשירים "על ראש הראל" (תרנ"ב), "מתי מדבר האחרונים" (תרנ"ו), "בשוֹרה" (תרס"ג), שבו מתואר קשר ישיר של הדובר עם האל: "פָּנִים אֶל־פָּנִים אֲדַבֵּר / עִם הַשָּׁמַיִם הַנָּאוִים", "לבדי" (תרס"ב), ועוד; וראו שירים תר"ן–תרנ"ח, לעיל הערה 24, עמ' 183, 313–314; הנ"ל, שירים תרנ"ט–תרצ"ד, בעריכת דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל־אביב 1990, עמ' 131, 152–153.

להתגעגע, לחלום, להשתוקק ולנדוד־רק־לכאורה, רק ב"ראשו" (כמו **ראשי**־השיבולים הנזכרים בסוף הבית השלישי), כלומר רק במחשבותיו וברגשותיו.

ולאור האנלוגיה החדשה הזאת אפשר כעת לקרוא את שני הבתים שלפני הבית האחרון (שבהם מבין הדובר את הבעיה ואת פתרונה) לא רק כהבנה נרגשת ונלהבת במסגרת דיבורו האלגורי אלא גם כ"גט־כריתות" שהוא עצמו, כמשורר־לאומי־שזה־עתה־יצא־מהאלגוריה, נותן לפתרון הזה, כלומר להגשמתו, כלומר ל**סוג־הקשר המסוים שהשיבולים מייצגות בין האדמה לתושביה** – קשר "ילידי", לאומי, של בעלות על אדמה ושייכות לאמא־אדמה ("בִּבְנֵיהֶם יִתְעָרוּ"), הלא הוא הקשר שהדובר העריץ, שקינא בו וייחל לו כְּמה שיציל אותו מ"עצבון הידיים" ומתחושת הביזוי. במלים אחרות, ביאליק מנסח כאן את מקומו הייחודי כמי שמגלם ומייצג ומסמל את האומה – אבל מרחוק. התהליך שעבר לאורך השיר, המעבר מהבעיה לפתרון, הפך אותו מ"נציג העם" (נציג סינקדוכי ולכן גם אלגורי, המייצג את ההווה ואת העבר), לנציג האומה ו**האידיאה** שלה: אידיאת התשוקה המכֻוונת אל העתיד.

מרחק התשוקה הוא בדיוק המרחק המאפשר את ה"בְרָכה" שהדובר שולח לאֶחיו – ברכה שהיא, כמובן, השיר עצמו; המרחק איננו רק חיוני לזהותו המשוררית אלא הוא גם מסמן את ההבדל בין עבודת־האדמה לעבודת־השירה כעבודות שוות־ערך (בנות־המרה) אבל גם נפרדות.[50]

נדגיש שוב: **ביאליק איננו "יוצא" מהאלגוריה הלאומית כדי להיות "אישי"** במובן־של־לא־לאומי (או של "מנוגד־ללאומי"), אלא ההפך הגמור: כדי לייצר את המרחק הקריטי הנחוץ לזהותו ולתפקיד שהוא לוקח לעצמו, תפקיד של משורר לאומי ומשורר־נביא, מי שזה עתה הוליד מגופו ומנפשו, מחוויותיו ומעצם מעמדו כדובר אלגורי

50. בנוסח המקורי של השיר, במחברתו של ביאליק, היו בו שני בתים נוספים (בית שני ושלישי): "יְהוּדִי אָנֹכִי... יַד בַּרְזֶל הֵבִיאָה בָּעֹל גְּאוֹן צַוָּארִי, / יָד גַּסָּה מוּצֶקֶת עָלַי אֶת אֲוִירִי וְשִׁמְשִׁי סָגָרָה, / כַּמִּת בָּאַשְׁמַנִּים לְבָדָד אֶרְקָבָה, אַךְ לִבִּי וּבְשָׂרִי – / מִבֶּטֶן שְׁאוֹל, מִן הַמְּצַר יַחַרְגוּ וִיבַקְּשׁוּ נְהָרָה. // מֵאָז אוֹר הַבֹּקֶר טָבַלְתִּי בָּרֶפֶשׁ בַּטִּיט הִתְרַחַצְתִּי, / מֵאָז אוֹר הַבֹּקֶר בִּזִּיתִי אֶת צִלְמִי, קִיקָלוֹן מָלֵאתִי, / מִשְּׁאֵלוֹת הַיּוֹם פִּזְּרוּ נַפְשִׁי זָרוּהָ כַּמּוֹץ; הָהּ, מַה קַּצְתִּי מִפְּנֵיכֶם / עִנְיְנֵי עֲצַבֵּי הָרָעִים, מַה נִּלְאֹה נִלְאֵיתִי!"; וראו שירים תר"ן–תרנ"ח, לעיל הערה 24, עמ' 264. ביאליק מפרש כאן את העניין היהודי־לאומי מנקודת־מבט ציונית מובהקת: הגלות מוצגת כמסכת של סבל והשפלה, בנקודה ההיסטורית־פסיכולוגית שבה פג כוחן של הצדקותיה (התיאולוגיות) ותש כוחה לשאתן. לטענת מירון, ביאליק השמיט את הבתים האלה מִפַּחַד הצנזורה; בפרסומים הראשונים של השיר הותיר שש "שורות מרוסקות" בדמות קווים מפרידים ומאוחר יותר ביטל את השורות המקֻווקוות. מירון רואה בכך סימן ל"ויתור מוצלח מן הבחינה הספרותית הטהורה", וראו שם, עמ' 263. לדעתי יש לוויתור סיבה נוספת: שני הבתים האלה "מקבעים" את האלגוריה ואת מעמדו של הדובר כחלק ממנה, והשמטתם מאפשרת לו "להיפרד" ממנה לטובת הקונקרטיות ולטובת מעמדו כמשורר המסמל את האומה דווקא מתוך השתוקקות רחוקה.

את התשוקה הלאומית, את הלאומיות־כתשוקה, והוא עתה מכיל ומגלם אותה בגופו כשהוא ניצב במרחק מהעם, מראה לו את הדרך ושולח את שירו כברכה לאֶחיו בני־עמו. ולמעשה, אם המסקנה של הדובר היא, כזכור, שכדי להיות בן אהוב לאמא־אדמה (האוניברסלית) עליו להיות לבעלים של אדמה (פרטיקולרית), הרי שביאליק, **באופן־אישי־כמשורר־לאומי**, מסרב כאן לבעלות כזאת – ובאופן פרדוקסלי, הסירוב הזה הוא מה שמאפשר לו לממש את אבהותו הלאומית. הוא מממש את ההבנה שהגיע אליה (זו שיֻיצר מתוך גופו, נפשו וחוויותיו) בדרך אחרת: הוא יהיה אביה המטאפורי של האומה, אב מופשט המוליד אותה מתוך שיריו־ברכותיו, אב **שאיננו** "אב"/בעלים של השדה/האדמה עצמו/ה אלא אב שאבהותו מתגלמת בתשוקתו־מרחוק.

וכך, כשם שהשירים הרבים המתארים תהליכי ייצור משתתפים בתהליכים האלה על־ידי שימור התשוקה (למשל באמצעות סופים פתוחים והשארת התשוקה לא ממומשת), כך גם כאן, דווקא כשמצא הדובר פתרון לתסכולו מתברר שהפתרון אינו "סוגר" את הבעיה אלא דווקא "פותח" שרשרת שלמה של פערים ותשוקות: התשוקה הלאומית עצמה (לטריטוריה ולעבודת־אדמה, לבעלות שתייצר שייכות), ולצדה גם התשוקה **לשמר** את התשוקה הזאת, את המרחק בין המשורר לבין העם, כַּ"דלק" המניע את האומה בה־בעת שהוא מעכב את התגשמותה, ממרחק הגולה.

זאת ועוד: אם השבר הגדול בחיי הדובר והעם "ממוקם" ומתגלה בפתאומיות בין הבית הרביעי לבית החמישי – בין הפנייה לאל (שאולי נכשלה) לבין הפנייה לאמא־אדמה האוניברסלית (שהתגלתה כאבודה באופן זמני) – הרי ש"מרחק התשוקה" שבו ממקם הדובר את עצמו, בין הגולה לארץ־ישראל, בין עצמו כחלק־מהעם וכדובר־אלגורי שלו לבין עצמו כמשורר (קונקרטי) ש"יָצא" מהאלגוריה, חופף בדיוק גם ל"רֶווח" שבין האל־האב לאמא־אדמה, או, במלים אחרות, בין היהדות־כדת ליהדות־כלאום. כלומר, ביאליק מנסח ומכונן, ומגלם בגופו ממש, את הסיפור הציוני שבו הלאומיות, הטריטוריה הלאומית והחלפת האל־האב באמא־אדמה הן התשובה והפתרון לבעיית היהודים – אבל, במובן מסוים ועקרוני, הוא מסרב לחצות את ה"רֶווח" הזה ובעצם מתמקם **בתוכו**, ב"מרחק התשוקה". התמקמותו בתוך ה"רווח" מתבטאת גם בעצם העובדה שנסיון ההתמזגות עם השיבולים, כערוץ לשמוע "מַה־דִּבֶּר אֲדֹנָי מִן־הַקָּמָה", נותר עמום, אולי מקוטע, ולא ברור אם הצליח אם לאו; שכן, כזכור, אין לדעת אם לחש העצים וסוד שיח העלים הם־הם "דבריו" של האל ואם יש בהם משום תשובה לדובר, או שמא ההפך הוא הנכון, ו"תשובה" עדיין אין.[51]

51. עמימות זו פירושה ש"התנתקות הקשר" בין הדובר לבין האל מתנסחת באופן שחומק ממשמעות של חילון, של מרד באל ו/או של התנתקות אקטיבית ממנו: לא נֶאֱמר שהאל "נעלם" או "מת",

במאמר מוסגר נעיר שהפער העקרוני הזה שפותח ביאליק בינו לבין העם, הפער בין הציונות־כחילונית לבין היהדות, הוא אולי רמז להסתייגותו מן הציונות או ל"מרחק" שלו ממנה;[52] ואם יש ממד של ביקורת ביחסו של ביאליק לציונות הרי הוא יימצא בכיוון הזה, ולא בזהותו כ"אישי"־במובן־שכאילו־מנוגד־ללאומי, כפי שמבקשים כמדומה לטעון רוב חוקרי ביאליק בעשורים האחרונים.

ד. אדם, קין ונח

לשונו של השיר "בשדה" מאזכרת את הפרקים הראשונים בספר בראשית: סיפור גן־עדן, וסיפוריהם של קין והבל ושל נח. תשתית סיפורית טעונה זו פורשת את יחסיו של האדם עם האדמה, עם העבודה ועם האל. בפרשת גן־עדן מקלל האל את האדם במלים: "אֲרוּרָה הָאֲדָמָה בַּעֲבוּרֶךָ **בְּעִצָּבוֹן** תֹּאכְלֶנָּה כֹּל יְמֵי חַיֶּיךָ. וְקוֹץ וְדַרְדַּר תַּצְמִיחַ לָךְ וְאָכַלְתָּ אֶת עֵשֶׂב **הַשָּׂדֶה**; בְּזֵעַת אַפֶּיךָ תֹּאכַל לֶחֶם [...]" (בראשית ג, יז).[53] עבודת־האדמה היא העמל והסבל שצריך האדם לשאת משום שהאדמה עצמה מקוללת – וזאת להבדיל מאדמת גן־עדן, שבה האל עצמו נטע את הגן והצמיח בשביל האדם "כָּל עֵץ נֶחְמָד לְמַרְאֶה וְטוֹב לְמַאֲכָל" (ב, ח–ט). העיצבון נזכר גם בַּקללה לאשה – "הַרְבָּה אַרְבֶּה **עִצְּבוֹנֵךְ** וְהֵרֹנֵךְ בְּעֶצֶב תֵּלְדִי בָנִים" (ג, טז) – וכך נוצר קשר אנלוגי בין פריון האדמה לפריון האנושי, בין הקושי והסבל הכרוכים בעבודת־האדמה לאלה של הלידה.

שלושה פרקים אחר־כך, בסיפורי התולדות שבפרק ה, מסופר על לידתו של נח, מי שנועד לתקן את הקללה: "וַיִּקְרָא אֶת שְׁמוֹ נֹחַ לֵאמֹר זֶה יְנַחֲמֵנוּ מִמַּעֲשֵׂנוּ וּמֵ**עִצְּבוֹן יָדֵינוּ** מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר אֵרְרָהּ ה'" (ה, כט)[54] – ועל כך אומר המדרש: "עד שלא בא

וגם לא שהדובר הפסיק "להאמין" בו, אלא רק נרמז, בעדינות ובתחכום מדהימים, שהַקשר ביניהם אולי אינו מתאפשר. עמימות דומה בשאלת הקשר לאל מתגלה גם בשירים נוספים של ביאליק, למשל בפתיחת השיר "על השחיטה", שבה מסמן הדובר את העדרו של האל ומגלה כי אין הוא יכול עוד להתפלל, והוא פונה ל**שמים** בבקשה שירחמו עליו ויתפללו במקומו: "שָׁמַיִם, בַּקְּשׁוּ רַחֲמִים עָלַי! / אִם־יֵשׁ בָּכֶם אֵל וְלָאֵל בָּכֶם נָתִיב – / וַאֲנִי לֹא מְצָאתִיו – הִתְפַּלְּלוּ אַתֶּם עָלַי!"; וראו שירים תר"ן–תרנ"ח, לעיל הערה 24, עמ' 156. כלומר, השמים הם מקומו של האל, אף על פי שהדובר לא מצא אותו; הם המקום שבהכרח **מכיל את העדרו**, ולכן הם נעשים לייצוג המטונימי שלו.

52. פער כזה נמצא גם ביצירות אחרות של ביאליק, למשל "גילוי וכיסוי בלשון", וראו חמוטל צמיר, "בין תהום לעיוורון: תיאולוגיה פוליטית וחילון העברית אצל גרשם שלום ואצל ביאליק", מכאן, יד: כוח משיחי חלש: תיאולוגיה פוליטית, דת וחילוניות בספרות העברית, 2014, עמ' 82–119.

53. כאן ובמובאות שלהלן הודגשו מלים הנמצאות גם בשירו של ביאליק.

54. המלה "מַעֲשֵׂנוּ" מתפרשת במדרש כמייצגת עבודת־אדמה, כמו בעוד כמה מקומות במקרא, למשל "וְחַג הַקָּצִיר בִּכּוּרֵי מַעֲשֶׂיךָ" (שמות כג, טז); וראו ספר בראשית, מפורש בידי יהודה קיל, הוצאת מוסד הרב קוק, ירושלים 1997, עמ' קמח–קמט.

נח לא היה להם כלי מחרשה, והוא הכין להם; והיתה הארץ מלאה קוצים ודרדרים, כשזורעין חיטין, מקללתו של אדם הראשון, ובימי נח נחה" (תנחומא, בראשית יא). ייעודו ותפקידו של נח הם אפוא **לנחם** את בני־האדם, במובן של **להקל** את הסבל והקושי שבעבודת־האדמה, ו/או לספק **מנוחה** לאדמה המקוללת, ו/או לנחם **באמצעות** המנוחה שיביא לאדמה.

סיפור לידתו של נח בפרק ה מאזכר במישרין את סיפור הגירוש מגן־עדן וקללת האל לאדם, וביחד הם פורשים תהליך בן שלושה שלבים: בשלב הראשון, בגן־עדן, לא היה כל צורך לעבוד את האדמה; בשלב השני, אחרי הגירוש, עבודת־האדמה היא קללה ועונש, והאדמה ארורה וסרבנית; ובשלב השלישי מגיע נח, כתיקון של הקללה, ומספק נחמה לאנשים ו/או מנוחה לאדמה, והאדמה "נחה". משתמע אפוא שרק עם נח מפסיקה האדמה להיות ארורה וסרבנית, ועבודת־האדמה מפסיקה להיות "עִצָּבוֹן יָדֵינוּ", אם בגלל "כלי המחרשה" שהתקין נח לבני האדם ואם בגלל מעשיו הטובים.

כשהדובר של ביאליק בורח לשדה "מפני עצבון ידיו", הוא מעניק לביטוי משמעות מילולית של עצב וסבל, ואולי, כפי שהזכרנו, גם של רפיון־ידיים – במנותק מעבודת־האדמה ובניגוד לה – אבל בה־בעת הוא גם מהפך את המשמעות הכבולה של הצירוף, וזהו היפוך אירוני וטראגי, בדיוק משום ש"**לֹא יָדַי עִצְּבוּכֶן**, שִׁבֶּלִים", כפי שיתברר במהלך השיר, כלומר **שלא היתה לדובר כל אפשרות** לעצבון הידיים הכרוך בעבודת־האדמה, שהרי עבודת־האדמה כאן היא לא העונש אלא הפתרון הגואל.

העדר זה של עבודת־אדמה נקשר לסיפורו של קין, שנמצא בדיוק באמצע בין סיפור גן־עדן לסיפורו של נח. קין – שקם על אחיו להרגו בהיותם **בשדה** – קוֹלֵל בקללה דומה לזו שהוטלה על אדם, אבל הפוכה: "וְעַתָּה אָרוּר אָתָּה מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לָקַחַת אֶת דְּמֵי אָחִיךָ מִיָּדֶךָ. כִּי תַעֲבֹד אֶת הָאֲדָמָה לֹא תֹסֵף **תֵּת כֹּחָהּ** לָךְ נָע וָנָד תִּהְיֶה בָאָרֶץ" (ד, יא–יב). לאמור, אם במקרה של אדם הראשון האדמה היא שמקוללת, ועליו לעבוד קשה ולסבול כדי להוציא ממנה לחם, הרי במקרה של קין הוא עצמו ארור מן האדמה, ולכן **גם אם** יעבוד אותה, היא לא "תתן לו את כוחה" – כלומר, הוא מקולל גם לעומת אדם. קללתו מאוזכרת בשיר במלה "כֹּחַ" בבית הראשון, כשהדובר ברח מפני "עִצָּבוֹן יָדַי **בְּלִי כֹּחַ**", וכן בדמות הכוח שהדובר **לא פיזר** בעבודת־האדמה בבית השנים־עשר ("**לֹא־כֹחִי** פִּזַּרְתִּי בָּזֶה, לֹא אֲנִי אֶצְבְּרֶנּוּ").

אם בבית הראשון העדר הכוח מתפרש כחסרונן של טריטוריה ושל האפשרות לעבוד את האדמה (בהתאמה מלאה עם הפסוק המקראי), הרי שלקראת סוף השיר, בבית השנים־עשר, מוסט מקור הכוח מהאדמה לאדם העובד אותה (כלומר, כאן הדגש אינו על האדמה, שלא תִתן את כוחה, אלא על האדם/הדובר, שלא פיזר את כוחו בעבודת־האדמה), ולכך מיתוספת גם חֲזָרָתו של הכוח אל האדם וצבירתו. בכך נרמז ומהדהד

השינוי שעתיד להתרחש בסופו של השיר: פרידתו של הדובר ממעמדו כנציג אלגורי של העם, שמתגלָה גם כפרידה שלו־עצמו מה"ציווי" לעבוד את האדמה.

מבין שלוש הדמויות המקראיות האלה, המציעות שלוש תפיסות שונות של האדמה (תפיסות שגם קשורות זו לזו), הדובר הביאליקאי מזוהה תחילה עם נח (שרק בהקשר שלו מופיע הצירוף "עצבון ידיים" כלשונו), שאמור, כזכור, להפוך את עבודת־האדמה מקללה לברכה ובכך לנחם את העם; אבל בהמשך מתגלה הדובר הביאליקאי כקַין, או **הופך** לקין, זה שבסיפורו מוצגת עבודת־האדמה כַּמציאות הרגילה מצד אחד (כלומר, כבר לא כקללה), אבל שהוא־עצמו מודר ממנה, מוגדר על־ידי שלילתה ומזוהה דווקא עם החיים הלא־טריטוריאליים, הנוודיים/גלותיים, מצד אחר ("נָע וָנָד תִּהְיֶה בָאָרֶץ"). זיהוי זה של הדובר עם קין מתחזק גם מן השורה "וָאֵדַע אַךְ־עַתָּה אֶת־עָנְיִי מָה רַב, הָהּ, אַךְ־עַתָּה אֶרְאֶנּוּ!", המהדהדת את הפסוק "וְעַתָּה אָרוּר אָתָּה" (הן בחזרות על צלילי ATTA והן במצלול החוזר של R), וגם מכותרת השיר, המלה "בשדה" עצמה, המזוהה כידוע בעיקר עם סיפורו של קין (בעקבות הפסוק "וַיְהִי בִּהְיוֹתָם בַּשָּׂדֶה").[55]

ואולי זה מה שמסביר את העובדה שכותרת השיר היא "בשדה" (ולא, למשל, "השדה"): כך אנו נשלחים שוב אחורה, במעגליות מרהיבה, כדי לגלות ולראות שכבר בכותרת נזרע הרמז למשמעותו ה"סופית" של השדה בשביל הדובר: הדובר אמנם נמצא בתוך השדה במשמעות המילולית של המלה, זה המקום שממנו ועליו הוא מדבר, על שלל המשמעויות הקונקרטיות, האלגוריות והסמליות של שדה חקלאי, של טבע רומנטי/מיסטי, של אדמה אוניברסלית וגם של טריטוריה לאומית – אך בה־בעת, הכותרת כבר מכילה את ה"אקדח" שעתיד לירות במערכה האחרונה, בכך שהיא מרמזת לסיפורו של קין ולעמדתו הנוודית/גלותית של הדובר. במובן זה, הכותרת טומנת בחובה גם אירוניה מדהימה, שהרי העמדה ה"קינית" של הדובר, העמדה הנוודית/גלותית, פירושה דווקא **סירוב** להתמקם בשדה הלכה למעשה: פירושה המרחק שלו ממנו.

55. העמדה הנוודית בכלל, לא רק דרך דמותו של קין, נוכחת בשירים נוספים של ביאליק, למשל בבית השלישי בשיר "הרהורי לילה": "בַּבֶּטֶן הִקָּנַנִי אֵל מִסְכֵּן, חֵלֵכָה, / וַיִּתֶּן־לִי מַקֵּל וַיֹּאמֶר לִי: לֵכָה! / צֵא בַקֵּשׁ מִשְׁפָּטְךָ שֶׁאָבַד בַּחַיִּים, / קְנֵה אַוִּיר לִנְשִׁימָה, גְּנֹב אוֹר לָעֵינָיִם; / לֵךְ סֹב עַל־הַפְּתָחִים בְּיַלְקוּט עַל־שָׁכֶם, / בֹּא פִּתְחֵי נְדִיבִים וּשְׁחֵה עַל־פַּת לָחֶם – / וּכְבָר כָּשַׁל כֹּחִי בִּנְדוּדִים וָטֹרַח – / אֲהָהּ אֵלִי, אֵלִי! הֲיִתַּם הָאֹרַח?"; וראו שירים תר"ן–תרנ"ח, לעיל הערה 24, עמ' 181–183; על עמדה זו ראו שמיר, הניגון שבלבבו, לעיל הערה 21, עמ' 285–308.